Irina Petraş

Oglinda şi drumul

Prozatori contemporani



CARTEA ROMÂNEASCĂ

Irina Petraş

Oglinda şi drumul

Prozatori contemporani



CARTEA ROMÂNEASCĂ
2013



www.cartearomaneasca.ro

Editura CARTEA ROMÂNEASCĂ

Bucureşti, Calea Victoriei nr. 133, sect. I

ISBN ePub: 978-973-46-4272-4

ISBN PDF: 978-973-46-4273-1

ISBN print: 978-973-23-3042-5

Coperta: Radu Răileanu

Pe copertă: George W. Moore Henton (1859-1924), *Biblioteca din vechea primărie*, Guildhall, Leicester (1881)


elefant.ro

IRINA PETRAŞ (n. 27 noiembrie 1947, Chirpăr, Sibiu). Doctor în litere (1980), cu o teză despre *Proza lui Camil Petrescu* (transformată în debut editorial în 1981). Între 1990 şi 2012, redactor la Editura Didactică şi Pedagogică, apoi la Casa Cărţii de Ştiinţă. Preşedinta Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor din România (din 2005). Cronicar/recenzent literar la *Apostrof*, *România literară*, *Tribuna*, *Contemporanul*. *Ideea europeană*, *Steaua* etc. A semnat peste 30 de volume de critică, istorie şi teorie literară, între care *Camil Petrescu. Schiţe pentru un portret*, *Teoria literaturii – dicţionar-antologie*, *Panorama criticii literare româneşti. Dicţionar ilustrat, 1950-2000*, *Ion Creangă, povestitorul*, *Teme şi digresiuni. Scriitori clasici şi moderni*, *Literatură română contemporană. O panoramă, Divagări (in)utile. Viaţă şi literatură*, şi eseuri: *Ştiinţa morţii*, *Feminitatea limbii române. Genosanalize*, *Despre locuri şi locuire*, *Moartea la purtător. Stări şi cuvinte* etc. A tradus cărţi de Henry James, Marcel Moreau, Jacques De Decker, Jean-Luc Outers, Michel Haar, G.K. Chesterton, Philip Roth, Michel Lambert etc. Alte detalii: www.irinapetras.ro.

Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route.

Stendhal

The difference between fact and fiction is that fiction must be believable.

Mark Twain

The difference between fiction and reality?
Fiction has to make sense.

Tom Clancy

Argument

Reiau, în această carte, texte despre proza contemporană şi comentarii la un volum sau altul într-o încercare de radiografiere nu doar a semnalmentelor specifice literaturii noastre postdecembriste, cât, mai ales, a continuității identificabile cu cele două mari perioade din trecutul recent: interbelică şi comunistă. Căci *drumul*, ca metaforă a existenței umane, nu suportă modificări fundamentale, chiar urmărit pe perioade foarte lungi. Cu atât mai puțin în limitele înguste ale unui secol. Marile teme rămân, dintotdeauna, viața şi moartea, timpul şi locul, memoria şi visul, iubirea şi ura, starea şi mişcarea. Dacă talentul secondează *oglinda*, coloratura de epocă e una de fundal nedatabil. Diferențele care sar mai ales în ochi sunt cele dintre talent şi stângăcie, dintre construcție solidă şi încropeală incapabilă să facă sens, dintre firesc şi făcătură.

Înainte de a comenta cărțile, introduc câteva *Panoramări* – scurte încercări de ordonare a prozei de azi pe tendințe la vedere ori subterane. La început, *Paranteze* despre ceea ce cred vizavi de lectura critică şi rosturile ei azi. Apoi, survolări ale unor teme mari: relația istorie-ficțiune şi formele sale de manifestare, destinul personajului literar în era micşorării omului, eroticul şi thanaticul – revoluții şi tabuuri, lectura confidențială, fragmentul şi defragmentarea. Textele mele trimit, firesc, unele la celelalte, reluând ici-colo, în alte contexte, secvențe, argumente, atitudini, cuvinte. Gândirea vieții printre cărți este una în mişcare – conexează, se întoarce din drum, repetă, revine cu nuanțe, remaniază discret în pas cu mereu alte lecturi. Răzgândirea ține şi ea aproape.

Prozatorii (am reținut aici şi autori de jurnale şi epistolare) sunt aşezați în ordine alfabetică (forma cea mai puțin litigioasă), asta şi fiindcă abordarea diferă de la schița de portret la comentariul axat pe o singură carte sau pe mai multe. Oricâte asemănări aş contabiliza şi oricâte chenare aş inventa, până la urmă se impune din nou constatarea că avem de-a face cu *singurătăți*. Nici o *oglindă* nu e aidoma celeilalte, răsfrângerile sunt de o diversitate care îmbogățeşte imaginea *drumului* – el, oarecum, unul şi acelaşi, dar de o constituție imposibil de apropriat altfel decât prin varietatea tulburătoare a oglindirilor. Adevărurile relative, colorate şi

gureşe, se bulucesc de-o parte şi de cealaltă a drumului „adevărat”, căci Adevărul lui nu e şi nu poate fi altceva decât întrețeserea acestor variante de lectură, de interpretare.

Textele au apărut, la vremea lor, în reviste literare – *Apostrof, România literară, Tribuna, Steaua, Contemporanul. Ideea europeană, 22/Bucureştiul cultural* etc.

I.P.

Iolanda Malamen: *Irina Petraş, cum arată harta literaturii române de azi?*

– Harta literaturii române arată foarte bine, adică *în lucru*, cum se întâmplă dintotdeauna cu orice hartă vie. Ea îşi vede de ale ei, imună la forfota goală din prim-planul vieții sociale şi politice. Vreau să spun că n-o incomodează nici măcar strigătele alarmiste din propriul teritoriu. Literatura română a zâmbit înțelegătoare când oportunişti de toate soiurile i-au anunțat moartea. Ştia prea bine că n-a traversat niciodată găuri negre şi nici nu s-a întors lumea *ei* cu susul în jos doar fiindcă, pentru unii, era rentabil să spună asta. Recuperările şi remanierile din ultima vreme arată că lucrurile se reaşază, şi la suprafață, în făgaşul firesc. Modificările imediat vizibile cu ochiul liber se petrec, eventual, în viața scriitorilor, nu în viața Literaturii. O adevărată *nouă* paradigmă/hartă literară are nevoie de timp pentru a-şi revela nuanțele şi desenul, în strictă legătură, acestea, cu harta intimă a omului, puțin dispusă să se schimbe la comandă, de azi pe mâine.

– *Câte „oglinzi" îi trebuie scriitorului ca să se vadă cum trebuie?*

– Mai întâi, trebuie să se vadă cât de cât bine în *oglinda* interioară. Să aibă el singur destule argumente că scrisul îl defineşte şi că el, la rândul său, îl poate sluji memorabil. Ar trebui să fie oglinda cea mai pretențioasă, mai severă. Pe urmă, încet, vin oglinzile recunoaşterii exterioare: a lumii contemporane în întregul ei, a cititorului anonim, a criticului. Dependența bunei umori a scriitorului de spusele criticii mi se pare un pic copilăroasă. Izbânzile repurtate în pagină nu-i sunt suficiente. Criticul, dincolo de autonomia estetică a propriei sale opere, are ceva dintr-un negustor. Iese în piață şi atrage muşteriii. E un judecător prin *însoțire* zgomotoasă... Culmea, cea mai importantă oglindă pare cea curat ipotetică, a posterității. Să crezi că laşi *urme* pe care le vor citi generații succesive e metoda cea mai sigură de mulcomit descurajări şi deziluzii.

(dintr-un interviu apărut în *Ziua*)

Starea prozei. Panoramări

Prozatori *martori*: Diana Adamek, Gabriela Adameşteanu, Ştefan Agopian, Radu Aldulescu, G. Bacovia, Ioana Baetica Morpurgo, Bianca Balotă, Eugen Barbu, Cristina Bălan, Ilinca Bălaş, George Bălăiță, Ştefan Bănulescu, Ana Blandiana, M. Blecher, H. Bonciu, Ioana Bradea, Corin Braga, Nicolae Breban, Augustin Buzura, Jehan Calvus, Mateiu Caragiale, Mircea Cărtărescu, Ruxandra Cesereanu, Gabriel Chifu, Ionuț Chiva, Aura Christi, Petru Cimpoeşu, Livius Ciocârlie, Dan Coman, Radu Cosaşu, Gheorghe Crăciun, Ion Cristoiu, George Cuşnarencu, Sergiu Dan, Nichita Danilov, Tatiana Dragomir, Dana Dumitriu, Mircea Eliade, Filip Florian, Oleg Garaz, Horia Gârbea, Paul Georgescu, Vasile Gogea, Mariana Gorczyca, Ioan Groşan, Anton Holban, Bedros Horasangian, Nicolae Iliescu, Florina Ilis, Gheorghe Iova, Ion Iovan, Alexandru Ivasiuc, Ruxandra Ivăncescu, Ioan Lăcustă, Dan Lungu, Radu Mareş, Gib Mihăescu, Marin Mincu, Alexandru Muşina, m.chris.nedeea, Mircea Nedelciu, O. Nimigean, Hortensia Papadat-Bengescu, Dora Pavel, Ioana Pârvulescu, Camil Petrescu, Marta Petreu, Cezar Petrescu, D.R. Popescu, Marin Preda, Sorin Preda, Liviu Rebreanu, Doina Ruşti, M. Sadoveanu, Corina Sabău, Tudor Dumitru Savu, Petre Sălcudeanu, Gheorghe Săsărman, Eugen Seceleanu, Mihai Sin, Simona Sora, Marin Sorescu, Octavian Soviany, Henriette I. Stahl, Eugen Şerbănescu, Cristian Teodorescu, Sorin Titel, D. Țepeneag, Constantin Țoiu, un cristian, Eugen Uricaru, Horia Ursu, Nicolae Velea, Ion Vianu, Ion Vinea, Alexandru Vlad, V. Voiculescu, Varujan Vosganian, Ileana Vulpescu.

Paranteze

Lectura critică. Deşi trecerea dintr-un mileniu în altul e pură convenție calendaristică, bine întreținută ea capătă greutate, se întrupează, aş zice, şi îşi creează efectele. Unul dintre ele este întrebarea despre rosturi. Mileniul

nu e o dimensiune temporală neglijabilă, mai ales pentru omul contemporan deprins să sesizeze transformări ale lumii înconjurătoare şi în trecerea de la o miime de secundă la alta. Aşadar, odată instaurată ca reper, trecerea dintre milenii impune demarcații, remanieri, inventare şi identificări de simptome. Aşa se face că, oricum legitimă, întrebarea despre rostul criticii literare (al literaturii, în genere) nu e întâmplător subiect de pagina întâi tocmai acum.

Dacă e adevărat că se citeşte tot mai puțin, criticul, acest încăpățânat cavaler al cărții, a devenit din directór al lecturii publice, ultimă rămăşiță/ultim bastion a(l) unei profesiuni anacronice – lectura. Aşa stând lucrurile, rostul său creşte, de la un punct încolo, aberant. Căci trebuie să citească mai abitir ca altădată nu doar fiindcă scriitorii continuă să existe – şi ei pe baricade, în luptă inegală cu alte mijloace, mult mai comode şi mai colorate, de distracție/distragere (aceasta din urmă întoarsă la sensurile sale originare – *sfâşiere*, *sfărâmare*, *despărțire*, *alungare*, *smulgere de la sine*, *dezbinare*, *zădărnicire*, *vânzare cu amănuntul...*), ci şi fiindcă, paradoxal, pe măsură ce scade (se zice) numărul cititorilor, numărul scriitorilor (se vede cu ochiul liber) creşte; imaginez momentul culminant: un număr zdrobitor de scriitori producând puhoaie de cărți pentru o mână de critici-sortatori excedați, reduşi la gesturi schematice şi buimace... Unde mai sunt vremurile când citeai şi reciteai pe îndelete o carte, să-i deguşti toate savorile? Cantitatea cere viteză, iar viteza, vrând-nevrând, superficialitate. Obiectivitatea criticului e, inevitabil, tot mai îndoielnică pe măsură ce creşte bizareria gestului său. De aici tot mai acuta urgență a *mărturisirii* – nevoia de a povesti în lungi paranteze despre relația lui cu cărțile şi despre cronica literară tot mai specială, mai personalizată, mai stranie. Criticul îi seamănă nebunului dintr-un poem al lui Camil Petrescu, cel alergând cu răsuflarea tăiată pe el însuşi să se prindă...

Se întâmplă în literatura română contemporană lucruri comparabile cu cele din alte literaturi ale lumii, chiar dacă, poate, cu o anume crispare venind din obsesia culturii mici (eu am numit-o *discretă* – gândindu-mă la o anume *stare* geopolitică asupra căreia nu prea avem putere –, nicidecum *mică*, fiindcă nu există culturi mici, fiecare trib, în cele din urmă, îşi are marea *lui* cultură, cea care îl reprezintă şi îl slujeşte). Ştiam ce se întâmplă pe lume şi înainte, ştim şi acum, când avem acces la atâtea surse de informare, încât ne paşte pericolul sațului şi al împotmolirii. Anton Tauf spunea într-un interviu că

exprimând lapidar un adevăr pentru unii incomod – accesul la marile cărți ale omenirii a fost favorizat de regimul comunist tocmai fiindcă era interzis cel la cărțile „curajoase”, adică, oricât ar suna asta a fluierat în biserică, la cărțile conjuncturale. Marile cărți din bibliografia „obligatorie” ne învățaseră destule despre firea omenească (şi ne învață încă). Regimul era/putea fi duşmanul absolut, vinovat de toate relele şi neîmplinirile, iar literatura subtilă promitea, de multe ori cifrat, dar nu şi indescifrabil, eliberări. Chiar construia şi susținea libertăți interioare, scăpate mereu, de-a lungul istoriei umane, de sub vremi. Când regimul se proclamă al libertăților, scriitorul se descoperă inutil, deşi libertățile unui regim (ale oricărui regim) sunt mereu incomplete, parțiale, mincinoase. Oricum, el, scriitorul, nu mai poate concentra în jurul său mulțimi însetate de speranță, de vreme ce toate speranțele sunt „slobozite” în discursuri oficiale insistente.

Relația dintre scriitor şi critic are, cred, cel puțin două fețe: una de egalitate, amândoi fiind scriitori şi având interese şi probleme comune, a doua, de contract liber consimțit. Criticul e cel care alege să urmărească scrisul celorlalți şi să-l secondeze cu scrisul său. În fond, scriitor-scriitor ori scriitor-critic, scrii dintr-o nevoie interioară. „Temele” sunt şi pentru critic la alegere. Nu (mai) cred că criticul are neapărat şi anume datoria de a asigura „sănătatea” literaturii contemporane lui. Poate să aleagă să nu citească o carte fiindcă proiectul său de lectură nu o vizează. Şi scrisul său e liber şi personal(izat). Uneori, o pagină de critică, istorie ori teorie literară poate fi mai expresivă, mai emoționantă chiar decât una de proză ori decât un poem. Cred că scriitorul/criticul e o personalitate puternică şi egocentrică, destinată singurătății şi singularității, ca orice artist. Dar mai cred şi că există o nevoie de apartenență care se naşte din chiar *întâlnirea*/*potrivirea* singurătății şi nebuniei tale cu singurătatea şi nebunia altora, asemeni ție.

Interpretarea nu înseamnă altceva decât încercarea de a-l face pe celălalt să privească cu ochii tăi. După Tudor Vianu, „impresionismul critic, forma cea mai elementară a criticii artistice”, visează în legătură cu opera. Un pas mai departe, criticul urmăreşte „înlănțuirea specific estetică a elementelor înlăuntrul operei” şi „pecetea pe care le-a imprimat-o viziunea originală a

artistului”, adică face critică morfologică şi stilistică. Ajuns la următoarea treaptă de perfecţionare a instrumentarului, criticul

> „formulează şi aprecieri în legătură cu scăderile sau avantajele operei”,

aplică o critică apreciativă. Dincolo de aceste trepte,

> „este cel mai bun criticul care nu este prizonierul unei singure structuri şi acela care, reuşind să se depăşească pe sine, poate intra şi răsfrânge dinlăuntru structurile de opere cele mai diverse”.

După cum a observat cu multă fineţe criticul francez Albert Thibaudet,

> „un anumit liberalism al conştiinţei este o condiţie indispensabilă a criticii”.

Altfel spus, scopul ultim e

> „să ne aplecăm unul asupra altuia, nu pentru a ne judeca, ci pentru a ne înţelege; pentru a ne bucura de umanitatea fiecăruia dintre noi”.

Călinescu spunea în fond acelaşi lucru:

> „A înţelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul iniţial al operei”.

Adevărul nu există sau, cu siguranţă, nu e unul singur, important e adevărul tău interior şi respectul minim pentru adevărurile celorlalţi. Ca intelectual, ca om obişnuit să apeleze zilnic, dacă nu permanent, la intelect, înţelegere, gândire cumpănită, eşti conştiinţă a vremii tale fiindcă ţi-ai propus să-i fii martor, *s-o scrii*. Întrebarea e cât de corectă conştiinţă poţi fi. Cât de obiectivă îţi e subiectivitatea privirii scrutătoare.

„Secularizarea” adevărului în postmodernitate poate fi, desigur, resimţită ca primejdioasă (biserica e înspăimântată, de pildă, în *Intermitenţele morţii*, cartea lui Saramago – *nemoartea* pune sub semnul relativităţii *învierea*, iar biserica nu mai are ce „vinde”). După Lyotard, postmodernismul nu mai exaltă o singură „mare poveste” şi nici criterii fixe, imuabile, universale, ci multe mărunte poveşti, valabile din anume puncte de vedere, plurale şi pluraliste, alături de o diversitate ameţitoare de criterii. Nu pariază pe cunoaştere obiectivă şi nici pe reprezentarea absolută a realităţii, ci pe

constructe (relative, remaniabile) ale realității sociale. Ca filosofie, postmodernismul e discutat şi discutabil, dar ca perioadă din istoria dezvoltării omenirii e, ca să zic aşa, implacabil. Postmodernitatea e o „realitate” istorică dependentă de cauze multiple (şi relative) care nu poate fi respinsă, ci doar descrisă cât mai acurat.

Mai mult ca oricând, *a şti* înseamnă a-ți aduce aminte şi *a fi* înseamnă a avea memorie. Prezentul nu se întrupează decât prin ceea ce s-a păstrat/ales din tot trecutul. El este o răsfrângere a „bibliografiei” existențiale la nivel de individ ca şi la nivel de popor.

Subversiunea e a artei în general. Subversiunea artei/literaturii stă în aceea că sugerează că realitatea nu e reală, când ea chiar nu e reală!!! Rezultat al procesării semnalelor furnizate de simțuri imperfecte, pe de o parte, şi al interpretărilor, mereu, inevitabil trunchiate, parțiale, remaniabile, realitatea e şi ea ficțională şi subversivă. O situare prea dramatică față în față cu adevărurile ei e cel puțin naivă. Inventarul antecedentelor sau, mai degrabă, al „atmosferei” favorizând o anume reacție stilistică şi psihologică ar arăta, însă, că nu în noutate absolută, stridentă stă valoarea literaturii „tinere” sau „noi”, ci în nuanța expresivă aparte, originală pe care ştiu s-o dea reprezentanții ei de talent unei direcții mai ample, complexe şi, lucru important, divergente, în ciuda înfățişării de bloc compact. Am asistat mereu la irumperea unui grup, *împreună,* fiindcă impactul e mai lesne de obținut astfel, dar şi la desprinderea individualităților nu mult *după* recunoaşterea grupului.

Este fenomenul „provincializării” detectabil şi în literatura contemporană? Dacă acceptăm „provincializarea” ca focalizare a interesului asupra celor mai infime detalii în scopul extragerii, la acest nivel, a esențelor pure ale umanității; ca efort de repunere în drepturi a existenței, proces totuşi intim, totuşi particular, totuşi înfiorat („înfiorarea e tot ce are omul mai minunat” credea Goethe); ca asumare a ne-regulei pentru a accede la o ordine superioară („Incoerența îmi pare preferabilă ordinii care deformează” – Roland Barthes), atunci răspunsul este *da* şi afirmația nu are nimic defăimător în ea. Trecut prin „defileul vorbirii”, realul devine ficțiune sau, altfel spus, ficțiunea salvează un real în derivă, îi mai acordă o şansă.

În provincie, datorită „rarefierii evenimentelor”, „se produce un *elefantiasis epic*, o tumefiere a cotidianului căreia îi corespunde în ordinea subiectivă setea de a percepe”. „Cu cât materia percepută e mai mică, cu atât coeficientul subiectiv care intră în crearea noțiunii de realitate e mai

mare”. Provincialul are de partea sa o „tensiune sporită sub raport emoţional”… Cele de mai sus fac parte dintr-o conferinţă a lui G. Călinescu reprodusă în Suplimentul pe 1985 al *Revistei de istorie şi teorie literară.* De aici ideea unei „probe a provinciei” aplicabilă realităţii contemporane şi literaturii de astăzi. Mi s-a părut, astfel, că putem identifica simptome ale „provincializării” condiţiei umane la scară terestră. Nu mă gândesc doar la uniformizarea pe care o presupune şi o speră era informaţiei ori la tendinţa centrifugă a tuturor naţiunilor dornice să se elibereze de orice tutelă, de un centru impus. Îmi apare, înainte de toate, flagrantă o proporţionalitate inversă, în aparenţă paradoxală, specifică lumii de astăzi: pe măsură ce Omul cucereşte lumea, omul îşi pierde însemnătatea în aceeaşi lume. Ca un efect al performanţelor sale, se descoperă tot mai puţin stăpân al propriului destin. Deposedat brutal de şansa de a-şi decide destinul ca specie, omul se „provincializează”. *A fi sau a nu fi* încetează a mai enunţa întrebarea de sine hotărâtoare a fiinţei. Adevăratele evenimente, cele care mai sunt dependente de omul de rând, se rarefiază. Nu e vorba numai de criza informaţiei în condiţiile exploziei informaţionale, nici doar de prăpastia care se cască între producător şi consumator, de specializarea care-l rătăceşte pe omul obişnuit în pădurea de tabuuri şi mistere a ştiinţei contemporane. Ce şansă, alta decât a cotidianului, rămâne? „Elefantiasisul” epic al vremii noastre nu e o formă de *carpe diem*, ci una de autosugestie. Schimbăm deliberat măşti şi ştiri, căutăm salvarea, paleativul în măruntele tresăriri ale clipei. Şi le înregistrăm cu aparate de mărit. Se vorbeşte despre revenirea la sentiment şi sentimentalism, despre noul romantism, fragil şi disperat, al erei noastre superraţionale. Marea, abstracta linişte a ştiinţei şi a cuprinderii minţii omeneşti îi este omului zgomotoasă, bruiajul abia mai poate fi atenuat de micul, efemerul, omenescul fapt divers. „Elefantiasisul” epic capătă dimensiuni *ontice*, vizând reabilitarea interiorităţii umane, a unicităţii sale salvatoare.

A face literatură nu (mai) înseamnă a propune o nouă ordine alături sau deasupra celei reale, ci a înfrunta ne-ordinea, inconsistenţa, aleatoriul cu o nouă variantă de ne-ordine, inconsistenţă, aleatoriu. O forţă creatoare numai în aparenţă negativă. Ar fi de discutat aici, poate, *teoria secundarului*, în varianta descrisă de Virgil Nemoianu:

> „Părerea mea este că nu ar trebui să privim nici înainte, nici înapoi, ci *lateral*, ori de câte ori este posibil. Concentrarea pe secundar impune, în primul rând, o atitudine

> digresivă, o mişcare ocolită, o exprimare indirectă şi recurgerea la blânde viclenii. Devierile temporare, tihna manierată, oprirea asupra detaliilor, absurditatea capricioasă a artificiilor şi evazionismului, hoinăreala visătoare pe poteci lăturalnice şi multe alte strategii de întârziere contribuie, toate, la o schimbare digresivă a mişcării înainte, care nu poate şi nu vrea să îi blocheze acesteia calea, dar care ar putea, eventual, să o influenţeze decisiv...” (Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului*, 1997)

Deocamdată, e greu de găsit un adevăr „cât de cât” absolut dincolo de cel al muritudinii, şi el fragilizat de speranţa nemuririi sufletului (*mit* durabil), dar şi din perspectiva ignoranţei parţiale – căci întreţinute inclusiv prin *mitul* artei – a omului faţă în faţă cu adevărul său definitoriu, acela că e o fiinţă muritoare. Dar e un adevăr mereu relativ şi provizoriu, aşadar *încăpător*. Tăierea crengii de sub picioare nu e de înscris în „modul de întrebuinţare” al vieţii şi artei omeneşti. Faţă în faţă cu timpul şi cu moartea, omul are doar soluţia ficţiunilor în lanţ care să-i furnizeze surogate de adevăruri liniştitoare (vezi filosofia lui *ca-şi-cum*, vaihingeriană). O ficţiune e adoptată dacă răspunde unei nevoi, dacă satisface o necesitate intelectuală, dacă poate „calma o nelinişte a inteligenţei noastre” (Ortega y Gasset).

Acordul fin şi literatura. Discuţiile aprinse, amplele dezbateri, polemici, anchete pe teme de literatură a ultimei jumătăţi de secol şi a începutului de mileniu sunt cât se poate de utile păstrării unui climat de interes pentru un teritoriu categoric ameninţat – lectura tradiţională. De aici încep, însă, *dar*-urile. De multe ori întrebările/răspunsurile asupra chestiunii nu-şi dau osteneala să definească termenii. Ce înseamnă *revizuire*, (impunere de) *canon, consacrat, top*? Singurul lucru clar (?) e *politica* literară, care ţine de *temporalia,* cu toate feţele ei bune şi rele. Deşi despre politică nu se poate vorbi în termeni de *bun* şi *rău.* Ea presupune şi manipularea datelor zilei. Când şi când, politica dobândeşte majusculă şi intră în istorie. Nimic nou sub soare. Căci: nici o valoare impusă la un moment dat prin concertare în numele unor interese de grup (partid), individ, timp şi loc n-a răzbit dincolo de timpul ei trecător şi „făcut”; să crezi că o nouă ierarhie se impune prin acţiunea colectivă şi unanimă a criticii literare e cel puţin bizar. Altminteri, coincidenţele de vederi, întâlnirile pe câmpul hermeneutic se întâmplă firesc, în ignorarea „ordinii de zi”. Reţin, oricum, cerinţele canonice bloomiene ale operei durabile: *acuitate cognitivă, forţă lingvistică* şi *putere de invenţie*, nu şi diversele liste cu nume propriu. O acomodare cu

singurătatea, o inițiere insistentă în muritudine ca formă supremă de „lectură” a ființei îmi impun un unghi de vedere vag interesat de listele altora şi foarte flexibil şi capricios când e vorba de preferințe proprii. Mai mult decât atât, cred că, şi în cazul cărților, cu destin subsumabil *Principiului antropic* despre care vorbesc fizicienii şi cosmologii de azi, cel mai important e *Acordul fin* (şi necontrolabil) al parametrilor şi constantelor, pe o bandă extrem de îngustă de manifestare, care „lucrează” pentru a face cu putință *viața*.

Reaşezarea valorilor e un *fenomen natural.* Nici o acțiune voită, *anume* concertată, de a scoate de pe listă nume pentru a le înlocui cu altele nu poate avea sorți de izbândă. E vorba despre un proces în curs, care poate fi sprijinit, comentat, secondat critic, nicidecum impus. Configurația literaturii/culturii române postbelice este deja, de la sine, prin forța lucrurilor, în plină prefacere. Trecutul are nevoie de timp şi de multă înțelegere răbdătoare pentru a ieşi de la sine (?) din emoțional şi conjunctură. Vorba lui Nicolae Manolescu,

> „nu-ți propui să schimbi canonul. Bătăliile canonice nu se planifică. Ele țin de viața spontană şi imprevizibilă a literaturii”.

Tranzițiile sunt grele fiindcă intră în joc „ingrediente” imprevizibile – ca să nu mai vorbim de graba românească de „a ajunge” care-i face pe români să fie, paradoxal, mereu pe drum. Mai mult, eu socotesc toată istoria lumii o *tranziție/un şir de tranziții*, cum e orice lucru viu, în progres – *drum* dinspre ceva înspre altceva, nu neapărat mai bun. De aceea, anul literar 1990 n-a însemnat pentru mine neapărat un an de cotitură, fiindcă literatura autentică nu-şi pierde şi nu-şi recâştigă valabilitatea în funcție de ora istorică. Producțiile conjuncturale n-au trăit, oricum, mai mult decât (eventual) timpul necesar lecturii, iar cele care, apelând la iluzie, parabolă, disimulare, oniric, mitic ori fantastic, au depăşit limitele lui *acum* şi *aici* vorbind ființei, rămân valabile şi-şi aşteaptă cititorii cu care să (re)crească împreună. E adevărat, au apărut câteva interesante, necesare şi bine scrise *jurnale din infern*, necesare ca document, căci, altminteri, n-au spus românilor noutăți fundamentale – surpriza a fost fulgerătoare, adică violentă şi efemeră. Înalta temperatură a acestor scrieri are nevoie de temperare pentru a deveni şi utile – acestea sunt adevăratele *cărți de sertar,* cele pentru viitor, pentru cei care vor putea judeca (au început s-o facă deja) la rece jumătatea de secol

prin care am trecut. Cred că un inventar al lucrurilor câştigate şi pierdute de români în perioada postdecembristă ar da două coloane aproximativ egale – dovadă în plus că, vorba lui Lucian Blaga, „Drumul tău nu e-n afară / căile-s în tine însuţi”.

Nevoia de *urme* nu e doar trăsătură (umană) eternă, ci şi garanţie a eternităţii (relative) a umanului. Jurnalul, ca specie, e de comentat între ficţiune şi document, cu precauţiuni cerute de această teribilă cumpănă a oricărui text, în cele din urmă. Opera de ficţiune (pură, era să zic, uitând o clipă că puritatea e un atribut străin oricărei interpretări) alege, selectează din magma trecătoare a zilei şi recompune sensuri, structuri coerente. Jurnalul eternizează şi dă greutate unor fleacuri cotidiene pe care le trec cu vederea protagoniştii înşişi, iar istoria mare nu le reţine în nici un fel. Cu o poetică extrem de „relativă” în ciuda repetatelor circumscrieri teoretice, jurnalul intim este, esenţial, *transcriere*. Este o supapă. Nu se scrie ca să spui ceva, ci ca să fii aici. Fascinaţia îi stă în iluzia întreţinută cotidian că *eşti* şi ai un *rost* de vreme ce, iată, laşi urme (pe hârtie). Orice operă de artă e autoficţiune, în dozări ţinând de talent, de modă literară, de -*isme*. Azi, însă, pare să se ofere mai pe faţă, cu o garnitură de amăgire mai firavă. Marea ficţiune are ambiţia de a crea lumi de forţa şi mărimea celei *reale*. Mica ficţiune a jurnalului, a memoriilor, a mărturiilor are ambiţia de a propune ca lume mărunta, cotidiana, nesigura de sine, prăpăstioasa viaţă a individului. Cât despre mărturiile „istorice”, când sunt curate, ţin de arhiva viitoarelor interpretări ale unor epoci revolute, nu de literatură.

Încântata de sine dezîncântare a egografiilor cade perfect pe deruta omului micşorat al mileniului trei. În cazul *jurnalelor, memoriilor, egografiilor* scrise din perspectiva unui autor dispus să se confeseze cu o „neruşinare” nu tocmai la îndemână înainte, dezinhibările sunt *accentul nou* cel mai evident. Şi interviurile sunt mai interesante azi decât altădată fiindcă ţin locul scrisorilor. Spun mai destins, în halat şi papuci, ceea ce nu poate fi spus în textul sobru, la patru ace, al textului-carte. De la o anumită vârstă, omul iubeşte întrebătorii fiindcă i-au rămas multe nespuse, căzute pe de lături, lăsate pe marginea drumului Operei.

A relativiza înseamnă „a pune în relaţie”, a nu lăsa nimic din ceea ce ţine de om în singurătatea dictatorială a *unului* şi infailibilului. E un fel de civilizaţie a perechii, a grupului, a comunităţii. Relativizând, te îndoieşti prelung şi bogat asupra datelor moştenite de-a gata despre lume şi te întrebi, cercetezi; refuzi să crezi pur şi simplu. Înveţi că nimeni şi nimic nu e *mai*

presus. Că nu există adevăruri absolute, toate adevărurile nouă la îndemână sunt relative, adică, în sens foarte larg şi cuprinzător, *circumstanțiale*. Cadrele în care ne mişcăm sunt inevitabil determinate, condiționate şi chiar deviate de spațiul, locul, timpul, modul în care s-a constituit comunitatea în mijlocul căreia am apărut şi am crescut, de moştenirea construită de limba noastră maternă, de schemele conceptuale (cotidiene) transmise din generație în generație, de cadrele etice ale comunității etc. Suntem, deocamdată inevitabil, ființe (pre)situate cultural şi lingvistic.

Scriitorul este prin definiție, aş zice, deopotrivă *vistiernic* al ființei, lucrând *retrospectiv* la portretul întreg al omului, şi *oracol*, căci el „vede" dincolo de aparențe şi, în cazurile fericite, *prospectiv*. Când e vorba de un mare scriitor, el poate fi agent al schimbării prin chiar întâmplarea că are acces la „cuvintele puterii", cum le numeau egiptenii, la cuvintele potrivite. Pentru uz personal, împart scriitorii în două categorii: *cazuri* şi *efecte*. Fiecare categorie cu multe clase şi subclase, fireşte. În prima categorie intră cei care aleg partizanatul, existența în afară, în văzul public efemer şi grăbit. Au o existență socială şi politică atent cultivată, fie că sunt angajați *alături de* ori *împotriva* unui sistem oarecare. Sunt cei pe care oricând îi poți preface în „ciudățenii" sau „curiozități". Artistul-*caz* e gălăgios – cu efecte favorabile asupra orei istorice, dar condamnat să nu dureze. E prețul pierderii autonomiei de gândire: orice partizanat obligă la supuneri şi compromisuri, uneori violente. Dimpotrivă, artistul-*efect* este cel căruia viața mondenă îi repugnă, care nu face concesii. Un soi de evazionism aparent care lucrează tenace în adâncime, căruia „succesul" îi e străin.

Asumarea anume a *Zeitgeist*-ului în sensul de *modă* se întâmplă în cazuri flagrante de parvenitism, de căutare cu orice preț a succesului şi de renunțare la adevărurile interioare pentru a fi „în rând cu lumea" – „bună", adică „ajunsă". Însă, cum a spus cineva, „dacă te căsătoreşti cu *zeitgeist*-ul rămâi curând văduv!". Să fii deplin şi asumat ceea ce eşti mi s-a părut mereu mai greu şi mai lăudabil decât să te prefaci că eşti ceea ce n-ai fost şi nu vei fi niciodată. E limpede că *există un mers al Istoriei* asupra căruia tu, ca individ, şi, de multe ori, tu, ca neam, n-ai nici o putere: omul e mereu *sub vremi* şi *sub vreme*. Ițele care lucrează la mersul într-un sens sau altul al Lumii sunt destinale prin complexitatea microscopică a întrețeserilor, prin cauze nenumărate care duc spre un *scop* (când rezultatul convine *mai multor* inşi dintre cei care au plănuit, niciodată *tuturor*) ori spre un *efect* (când rezultatul e mai mult ori mai puțin surprinzător pentru toată lumea).

Sigur că orice *demonstrație* se întemeiază pe exagerări şi simplificări ale desenului, dar e bine să nu uiți nici o clipă că aşa stau lucrurile şi nici că, vorba lui Radu Cosaşu,

> „*La râpa Uvedenrode* e numai pentru cei care au citit *Baltagul* în original”.

Şi să nu te simți „pentru asta, nici provincial, nici depeizat”. Căci să scrii româneşte în tânăra literatură română nu e un handicap.

Istorie şi ficţiune în proza contemporană sau *legea tare a numerelor slabe*

Preliminarii. Despre teme şi modele se numea un eseu al meu din *România literară* despre „cărţile de învăţătură”. Reiau aici câteva fragmente fiindcă şi despre proza de bună calitate cred că e datoare să spună o bună poveste, cu distanţă reflexivă de evenimentul trecător, să vizeze omenescul în datele sale esenţiale şi, mai ales, să mă înveţe ceva. Dacă nu răspunde unei nelinişti şi nu-mi pune şi nu-mi lasă întrebări deschise despre om, e, după gustul meu, o carte mediocră. Acuzaţia de eseism adusă unora dintre cărţile apărute în ultima vreme şi la noi mi se pare ridicolă. Oglinda purtată de-a lungul unui drum nu e pasivă. Ea are ape, înclinaţii care pot deforma sau distorsiona, adâncimi în care se poate desluşi desenul din covor. Povestea adevărată nu e niciodată simplă oglindire. Aşadar:

Într-o carte oarecum controversată, e vorba de *The Grand Design*, publicată de Stephen Hawking şi Leonard Mlodinow în 2010, se spune:

> „Potrivit lui Richard Feynman, un sistem nu are o singură istorie, ci orice istorie posibilă”.

Afirmaţia tulbură simţul comun şi perspectiva naivă asupra realităţii, dar se aplică universului în întregul său. Pentru a ne descurca în hăţişul paradoxurilor, Hawking propune o abordare numită „realism dependent de model” (*model-dependent realism*):

> „Creierele noastre interpretează semnalele transmise de organele de simţ realizând un model al lumii. Când acest model reuşeşte să explice evenimentele, tindem să-i atribuim, lui, elementelor şi conceptelor constitutive, calitatea de *realitate* ori *adevăr absolut*.”

Dar există mai multe căi de a „modela” aceeaşi situaţie fizică apelând la elemente şi concepte diferite. Dacă două modele pot configura acceptabil aceleaşi evenimente, suntem liberi să-l asumăm pe unul sau pe celălalt, după plac. Istoria ştiinţei e alcătuită din teorii şi modele din ce în ce mai

îmbunătățite, de la Platon la Newton şi la teoria cuantică, şi speră să ajungă la o teorie ultimă şi definitivă. Autorii propun un candidat: *M-theory* – noua teorie a *stringurilor*, a corzilor. Aceasta e o familie de teorii diferite, fiecare răspunzând perfect unei anumite secțiuni a situațiilor fizice. Ea se aseamănă cu o hartă, căci niciuna dintre hărțile noastre plane nu reproduce perfect tot Pământul, ci doar secțiuni din el, rezultanta sugerând adevărata configurație a Terrei. În plus, nu există un singur univers, ci mai multe, iar crearea lor nu cere cu necesitate intervenția divină. Ele decurg firesc din legile fizicii. Comparația cu muzica e şi ea de reținut: nu despre *particule* este vorba, ci despre *corzi. Melodia* depinde de locul în care şi de forța cu care „ciupeşti" corzile, căci universul este o simfonie care acceptă oricâte orchestrări. O ştia şi Rilke: „Lucrurile-s trupuri de viori, / în care întunericul vibrează". Dar şi Saussure, după care vorbirea/rostirea (*parole*) „execută" limba (*langue*) aşa cum muzicianul execută o partitură. Realitatea poate fi *interpretată* în infinite moduri, nu există o *adevărată* realitate, ci doar una dependentă de modelul avansat la un moment dat. Tot ce ştim este o *rețea* de *imagini ale lumii* care traduc observațiile directe conectându-le, prin reguli, în scheme de un inevitabil *relativism conceptual*. O teorie valabilă la un moment dat, adică una care răspunde coerent la un număr de întrebări şi nelinişti legate de univers, nu-şi pierde valabilitatea prin apariția unei alte teorii, care răspunde la şi mai multe întrebări şi propune un nou model coerent. Universul *este* într-un anume *fel*, pe care îl aproximăm prin *modele* simultane sau succesive.

Mă opresc aici. Am suficiente date pentru a transforma M-teoria în metaforă critică. Nu e prima dată când recurg la asemenea procedee. *Acordul fin*, *privirea laterală*, *ochiul leneş*, *universul elegant*, *ochiul haptic*, *multiversul, materia neagră* sunt concepte ale ştiințelor care pot fi transferate în teritoriul literaturii cu beneficii indiscutabile pentru *înțelegere*. Literatura, în întregul ei, *este* într-un anumit *fel*. Traducerea în cuvinte expresive a existenței umane este un proces deschis, viu, în permanentă modificare. Absolutul îi repugnă, deşi un anume miez imuabil, pe care îl numim *general-umanul*, se conservă de la o epocă la alta. Lecturi/interpretări succesive propun configurații acceptabile la un moment dat. Valabilitatea lor depinde de coerența intrinsecă a lecturii, nu de evenimentul totdeauna trecător. De *contextul* uman, nu de *conjunctura* social-politică. Se poate vorbi, în cazul lecturilor-model, chiar de o „indiferență la eveniment":

„Prefața *Istoriei literaturii române…* se încheie cu un amănunt exemplar, anume data: 24 ianuarie 1941. În paroxismul convulsiilor vieții publice, în tumultul acelor zile sinistre, G. Călinescu își termina netulburat vasta lucrare, opunând haosului, demenței și crimei, un moment al spiritului. G. Călinescu era obsedat de ideea monumentalului și îl jignea ceea ce i se părea a fi la noi o lipsă de ambiție, dacă nu de vocație monumentală. Nici neapărat frumusețea, nici propriu-zis dimensiunea nu dau esența monumentalului, ci grandoarea și perenitatea, adică universalitatea ideală a concepției și durabilitatea ei materială. Creația monumentală este o *Imitatio Dei*, o demiurgie ce sfidează timpul și bravează istoria. De aici, «indiferența la eveniment» pe care o preconiza Călinescu și care presupune un plan absolut, o lume a esențelor, unde totul capătă sens prin raportare la arhetipiile primordiale. «Turnul de fildeș de care se sperie atâția nu reprezintă un loc de refugiu, ci o altitudine necesară pentru observație… Cine nu se distanțează de evenimente spre a le citi semnificația uitată, cine nu se depărtează de oameni spre a scruta în ei umanitatea nu este un artist. Absența de la evenimente este condiția însăși a creației și a cere artistului să participe la existența noastră diurnă este a-i cere să se dezintereseze de adevărata viață esențială ce formează obiectul artei», spunea G. Călinescu într-un interviu în 1945.” (Al. Paleologu, *Spiritul și litera*, 1970)

De ce (nu) avem roman? Mi se pare uimitor cum, de mai bine de un veac, romanul românesc există în cele mai variate forme, cu performanțe notabile și recunoscute, în pas cu lumea și câteodată chiar luându-i-o înainte, vizionar, și, cu toate astea, discursul critic se încăpățânează să-l declare, periodic, în criză și să-i chiar conteste existența. Răspunsul nu e dintre cele mai complicate: romanul românesc deplânge, prin glasul criticilor și al romancierilor, deopotrivă, nu starea sa în spațiul românesc, mereu bogată și chiar privilegiată, ci slabele ecouri în spațiul european și mondial. Handicap etern, căci nu a existat niciodată la noi un efort concertat și „oficializat” de promovare a literaturii/culturii. Succesele au fost ale indivizilor (căci și ambițiile sunt la noi mereu individuale, subminate, în doze variabile, de egoism, oportunism, invidie, resentiment etc.), de multe ori atinse cu eforturi penibile. Nu limba română e de vină aici, ci absența totală a unui spirit înalt negustoresc. Și a voinței de a te face recunoscut ca participant la cultura lumii cu diferențele tale (complementare), nu cu cantitatea de imitație și sincronizare prost înțeleasă pe care o arunci în joc. „De ce nu avem roman?”, întrebarea lansată de M. Ralea la începutul secolului 20, când tocmai apăruseră *Ion* și *Pădurea spânzuraților*, revine, trunchiată

mereu, formulată pe jumătate. Căci întrebarea întreagă a fost atunci, este astăzi şi nu văd de ce n-ar fi şi mâine:

> „De ce nu avem roman recunoscut în marile liste canonice?"

În mod straniu, întrebarea pe dos – De ce avem roman? – e mai grea. Un răspuns simplu ar fi, totuşi, că, acum un veac, romanul părea să aibă o identitate destul de bine conturată, se ştia ce e acela roman şi se presupunea că noi n-am reuşit să acoperim cum se cuvine cerinţele definiţiei. Cum astăzi este roman orice carte care îşi spune astfel (exagerez doar un pic!), avem, fireşte, puhoaie de romane de toate calibrele şi cu costumaţii dezarmant (şi încântător) de colorate şi atipice.

Continuităţile identificabile între romane din diverse perioade istorice ţin şi de eterna noastră neaşezare, de problematica situare în Istorie, de proiectul nostru comunitar mereu incomplet şi nesigur de şansele sale. În aceste condiţii, oglinda verbală încearcă neobosit alte unghiuri şi perspective, îşi forţează apele în experimente, se repliază pentru a cuprinde cât mai aproape de „adevăr" starea omului şi a societăţii, probează maniere inventate ori împrumutate de închegat *povestea despre om*. Proză realistă, psihologică, fantastică, onirică, metafizică, sf, *policier*, istorică, de aventuri, autobiografică, erotică, poetică etc. etc. sunt, fireşte, nume pentru categorii impure, contaminate mereu de celelalte feluri posibile. Diversitatea abordărilor romaneşti creşte în condiţii de libertate. Avem roman(e) fiindcă, într-o lume tot mai scăpată din frâu, lăsată în voia libertăţilor fără frunte, sunt extrem de multe de spus şi re-spus, de cântărit, iar tentaţia de a oferi propria versiune este ireprimabilă („Voi scrie. Este un ordin al întregii fiinţe, a tot ce sunt, o decizie ce nu poate fi contestată […] voi scrie ceea ce cred şi simt" – spune eroul lui Buzura din *Raport asupra singurătăţii*).

Realitatea ficţiunii sau despre măsluire. Am avansat, la *Colocviul romanului românesc* de la Alba Iulia (ediţia a treia, mai 2013), un crochiu al relaţiei dintre *istorie, ficţiune, evaziune*. Revin asupra lui, cu detalii şi precizări. Cea dintâi: noţiunile de mai sus sunt utilizate în accepţiuni atât de diverse, încât o urmă de *ceaţă* terminologică stăruie deasupra oricăror teoretizări. Cred în continuare că, înaintea unei dezbateri, se cuvine să definim termenii pentru ca intervenţiile să aibă loc în, măcar aproximativ,

acelaşi câmp semantic. Voi încerca aici un desen personal, lăsându-mă, iarăşi, în voia plăcerii de a relativiza.

Evaziunea nu e posibilă din *istorie* (aceasta înţeleasă ca *viaţă în lume* cu evenimente şi non-evenimente), ci din *ideologia* la putere. Dacă Istoria nu înseamnă doar Eveniment de răscruce la scară naţională şi Personalitate legendară, nu doar Faptă şi Erou, ci şi om şi întâmplare omenească, mozaic de euri a cărui rezultantă e o epocă, un Timp şi un Spaţiu anume, toată proza este *istorică.* Fireşte, manierele de abordare a realităţii sunt de o varietate inepuizabilă. Prozatorul recurge la date controlabile documentar şi le utilizează drept urzeală pentru textura fictivă/ficţionată. Altădată, reţine atmosfera, aroma şi culoarea de epocă pentru a decupa destine individuale, dar cu bătaie general-umană. Poate traversa un trecut mai mult sau mai puţin apropiat în anchete, procese şi crize de conştiinţă, într-o convulsie retrospectiv-ordonatoare, sau poate urmări destine cu totul personale din perspective aparent îngustate, dar care se proiectează pe un fundal colectiv cu inevitabile interferenţe; ori poate profesa o proză eseu/confesiune în care, cu o liminară sinceritate şi expresie memorabilă, mărturisirea devine mărturie. Vezi şi *indiferenţa la eveniment* (în sensul pe care i-l dă G. Călinescu) care face posibile opere de adâncă ancorare istorică.

O lectură atentă şi echidistantă a prozei contemporane va identifica semnalmente specifice literaturii noastre postdecembriste, dar şi, mai ales, semne ale continuităţii cu cele două mari perioade din trecutul recent: interbelică şi comunistă. Cum spuneam, *drumul*, ca metaforă a existenţei umane, nu suportă modificări fundamentale, chiar urmărit fiind pe foarte lungi perioade. Cu atât mai puţin în limitele strâmte ale unui secol. Marile teme rămân, dintotdeauna, viaţa şi moartea, timpul şi locul, memoria şi visul, iubirea şi ura, starea şi mişcarea. Coloratura de epocă e una de fundal nedatabil, dacă talentul secondează *oglinda*. Diferenţele care sar mai ales în ochi sunt cele dintre talent şi stângăcie, dintre construcţie solidă şi încropeală incapabilă să facă sens, dintre firesc şi făcătură.

Oricâte asemănări am contabiliza şi oricâte chenare am inventa, până la urmă se impune din nou constatarea că avem de-a face cu *singurătăţi*. Nici o *oglindă* nu e aidoma celeilalte, răsfrângerile sunt de o diversitate care îmbogăţeşte imaginea *drumului* – el, în esenţă, unul şi acelaşi, dar de o constituţie imposibil de apropriat altfel decât prin varietatea tulburătoare a oglindirilor. Adevărurile relative, colorate şi gureşe, se bulucesc de-o parte

şi de cealaltă a drumului „adevărat”, căci Adevărul lui nu e şi nu poate fi altceva decât întreţeserea acestor variante de lectură, de *interpretare*.

Scriitorul scrie şi publică, aşadar nu mai poate fi vorba de evaziune, ci de implicare (din turnul de fildeş, zicea cineva, poţi vedea, adesea, mai departe şi mai limpede). Iar implicarea se produce prin metode diverse, care fac posibile clasificările. Proză realistă, psihologică, fantastică, onirică, metafizică, sf, *policier*, istorică, de aventuri, autobiografică, erotică, poetică etc. etc. sunt nume pentru categorii impure, contaminate mereu de celelalte feluri posibile. Cel mai cuprinzător nume ar putea fi acela de *poveste despre om*. Sau, şi mai bine, *omul prin cuvinte*. Sigur că gestul scriptural e condiţionat de societate, de regim, de restricţiile lor, active în orice comunitate umană. Nu minimalizez efectele cenzurii comuniste, de pildă, dar nici nu mi se pare corect să le supraevaluez. Fiecare om care scrie (crede că) are un *adevăr* pe care vrea/trebuie să-l transmită celorlalţi (inclusiv posterităţii!!). O face strecurându-se printre convenienţele lumii în care trăieşte şi le va încălca drastic doar atunci când epoca e coaptă pentru a înghiţi relativ uşor un şoc. Întâietatea se joacă foarte strâns între interdicţie şi încălcarea ei. Uneori, fisurările se petrec pe nesimţite, după mici lovituri succesive. O cotitură, o revoluţie în mentalităţi şi atitudini au loc după o perioadă de mărunte revolte aparent trecătoare, chiar dacă se propun mai apoi ca borne de început de nouă eră. Tot astfel, ele vor fi de îndată roase, prin folosinţă, pregătind noua uimitoare (şi banală, previzibilă, presimţită) revoluţie.

Mi se par la fel de legitime ficţiunea realităţii şi realitatea ficţiunii. Pe de-o parte, realitatea, oricât de mari ne sunt cunoaşterea, ştiinţa, luciditatea, nu ni se dă în toate detaliile ei, ci îşi păstrează *misterul*; pe de altă parte, singura cale de a o controla şi înţelege este ficţiunea, în sensul foarte larg de interpretare liberă şi imaginativă/imaginantă de *semne*. Iar democraţia cuvântului – care îmbracă la fel de aplicat adevărul şi minciuna, realul şi ficţiunea, binele şi răul – e teribilă.

Scriitorul este, repet, *vistiernic* al fiinţei, lucrând *retrospectiv* la portretul întreg al omului, dar şi *oracol*, căci el „vede” dincolo de aparenţe şi, în cazurile fericite, *prospectiv*. Un mare scriitor poate fi agent al schimbării prin chiar întâmplarea că are acces la „cuvintele puterii”, la cuvintele potrivite. Iţele care lucrează la mersul într-un sens sau altul al Lumii sunt destinale prin complexitatea microscopică a întreţeserilor care duc spre un *scop* (când rezultatul convine *mai multor* inşi, niciodată *tuturor*) ori spre un

efect (când rezultatul e mai mult ori mai puțin surprinzător pentru toată lumea).

Realitatea față de care se situează scriitorul are componente multiple: e, mai întâi, *viața concretă,* pipăibilă, semnalizând prin simțuri, a trupului muritor, dar şi a relației complicate a eului cu sine şi cu ceilalți – aşadar ceea ce se cheamă viață intimă şi viață socială; apoi *realitatea livrescă*, experiența lecturii, de o însemnătate de neegalat pentru cititorii-scriitori, *jefuitori de extaze*, după Cioran; în fine, *viața onirică*, visul ca experiență nocturnă – ceea ce vezi, simți, înțelegi, pe scurt, *trăieşti* în vis/prin intermediul viselor este/poate fi o *experiență* de consistență şi însemnătate egale cu ale experienței în stare de veghe; şi visele intră în definirea de sine, şi ele lasă urme, şi ele te construiesc. Pe de altă parte, povestea-vieții-în-stare-de-veghe (concretă şi livrescă, după împărțirea de mai sus) şi povestea-viselor-nopții sunt ambele *interpretări* subiective şi larg condiționate de contexte, sunt *ficțiuni* la distanță egală de Adevărul absolut, de neatins. Cu, poate, o singură diferență: faptele şi ficțiunea vieții tale diurne au sau pot avea martori, cele ale viselor tale, nu. Nimeni nu poate proba „adevărul" şi acuratețea relatărilor tale de *dincolo*. Dar e de precizat imediat că nici lectura vieții diurne, nici a celei nocturne nu sunt ultime şi definitive, în cazul amândurora încap oricând remanieri, re-lecturi, în funcție de date noi, de o ştiință/înțelegere mai adâncă a detaliilor. Căci în miezul tuturor acestor experiențe de viață complementare, lucrează *imaginația*, calitate funciară a omului. Ea le subîntinde pe celelalte, le accentuează şi le îmbogățeşte, le tălmăceşte şi le răstălmăceşte. Mereu în căutarea sensului (pierdut), îşi alătură strâns *interpretarea* sau, cu alt nume, *măsluirea*. Fiindcă „diferența dintre realitate şi ficțiune e că ficțiunea trebuie să aibă sens" (zicea, pare-se, Mark Twain). Fireşte, procesul de cunoaştere şi autocunoaştere în care se angajează scriitorul mai are de trecut şi vama expresivității, dar aceasta e altă poveste.

Scriitorul e bun-conducător-de existență umană. Buna-conducere-de experiență nu se poate face decât prin cuvinte cărora li se exaltă capacitatea de a intra în relație cu toate celelalte (cum credea Camil Petrescu), prin valențe mai multe decât poate controla un singur om – scriitorul, în cazul ăsta –, aşa încât deschiderea lor lasă loc lanțului de interpretări al lecturilor succesive. Personalizată, comunicarea prin cuvinte nu e niciodată fără rest. Sunt active atât pre-situarea noastră într-o rețea cu legături, prejudecăți şi sensuri moştenite, în mişcare permanentă şi cu noduri rezistente ale țesăturii

care îşi pun amprenta pe „libera” situare verbală faţă de lume, cât şi disponibilităţile imaginative şi expresive individuale. Poliţistul descins la faţa locului, într-o schiţă a lui Åapek, înregistrează, tot mai confuz, depoziţiile năucitor de neasemănătoare ale martorilor oculari. Privind aceeaşi banală întâmplare, oamenii spun poveşti de o varietate care celebrează încă o dată diferenţa, diversitatea, excepţia. Enciclopediile personale rezultă rareori simfonic, rezultanta le e din toate părţile hărţuită şi întotdeauna vecină cu *măsluirea* – fie ea voluntară ori involuntară (intenţia nu e uşor de identificat!) – cu mai multele sale sensuri: de ungere, de în*semn*are, de trişare (şi în sens pozitiv, căci natural). Interpretarea are derutante libertăţi de mişcare vizavi de partitura pe care o are în faţă.

Primul scriitor a inventat minciuna, primul cititor a făcut-o să dureze (detalii savuroase asupra temei se pot găsi în *Istoria lecturii*, al lui Alberto Manguel). Încă de la început, pactul dintre scriitor şi cititor introduce un acord tacit şi o bună porţie de încredere reciprocă („Când citim un text de ficţiune, ne angajăm într-un acord tacit cu autorul său, care *pretinde* că ceea ce a scris este adevărat şi ne cere şi nouă să pretindem că luăm în serios ceea ce citim.” – Umberto Eco în *Confesiunile unui tânăr romancier*). Cititorul acceptă să-l ia pe scriitor drept intermediar sau partener în efortul de a înţelege lumea. Scriitorul respectă regula jocului, încărcându-şi obiectiv subiectivitatea privirii asupra lumii. Nu poate lipsi din scrisul său, textul literar *îl* spune, din el se hrăneşte, dar are superbia ştiinţei sale obiective şi *mai presus* (cu forme/formule felurite, ţinând de epocă, de aşteptări, de capacitatea de a te încrede ficţiunii diferită în contexte diferite). Laconismul funciar al Textului asigură comunicarea, dar şi frumuseţea horbotelor măsluitoare ale Poveştii *als ob* (*ca şi cum*).

Obsedantele decenii. Îndată după 1989, proza românească intră, neîndoielnic, într-un con de umbră. Prim-planul e ocupat de jurnalele deţinuţilor şi de operele cenzurate. Editate acum, au în ele ceva *senzaţional* pe de-o parte, şi *îngăduit*, pe de altă parte, care le scade din forţa de a cutremura. Cum bine observa altădată prozatorul Alexandru Vlad, romanele de ieri îşi aveau, toate, „sertarele în subtext, în *burta* ficţiunii”. Tot acum, se reeditează în tiraje de salon romanele deceniilor şapte şi opt, apărute atunci în tiraje de masă. Rezistenţa lor în timp se datorează tocmai ambiguităţii bogate la care recurgeau. Aveau în ele şi nevoia teribilă de a vorbi, dar şi groaza de a o face. Şi „ramele” şi „destinul”; altfel spus, şi *conjunctura*, şi

contextul. Eroii lor nu erau excepții, ci „imense teritorii părăginite”, adică ființe gânditoare şi sensibile ale sfârşitului de mileniu, cu trăsături specifice trăitorilor în societăți totalitare, dar suportând şi limitări impuse individului de aiurea într-o lume masificând cu indiferență destine. O Mare Absență, fără nume şi contur, resimțită vag cel mai adesea, acut câteodată, pustia iremediabil omul.

În anii ’70, în proza primului „obsedant deceniu” (fixat generic între 1948 şi 1960), devenise posibilă o triplă mişcare: reconstituirea critică a unui trecut recent, tăcut o vreme din motive politice, trimiterea aluzivă, parabolică la un prezent ne-vindecat, minat el însuşi de tare nu mai puțin grave, dar şi racordarea la proza interbelică a „scafandrilor sufletului” (cum îi numea Gib Mihăescu). Excesul de interpretare şi epuizarea fiecărei semnificații în prelungi comentarii alcătuiesc un model de căutare în interior a cauzelor Istoriei. Ceremonialul puterii e descris cu gesticulații regizorale, decalogul puterii – savurat în lungi experimente ficționale. Se „filosofează”, se vorbeşte enorm. Istoria – exersând „fapte” la scară uriaşă, mimată ideologic – mizează pe colectivități împingând pe un plan secund individul şi măruntele sale gesturi cotidiene. De la D.R. Popescu la Alexandru Ivasiuc sau Mihai Sin, de la Augustin Buzura şi George Bălăiță, la Constantin Țoiu, Sorin Titel, Ileana Vulpescu şi Gabriela Adameşteanu, asistăm la o încercare disperată de racordare la istorie a prozei româneşti. Vorbind, individul se adaptează, printr-o permanentă persuasiune verbală asupra conştiinței alături de speranța secretă că realitatea poate fi influențată şi ea. Preocupată cu precădere de investigarea „adevărului”, proza e măcinată de o iritare subsidiară care anulează definitiv tihna romanului tradițional. Scriitorul pătrunde în zonele obscure ale motivațiilor ultime. El nu afirmă, ci întreabă. Personajele sunt convocate, printr-un artificiu romanesc oarecare, într-un spațiu al crizei şi urmărite în întreaga lor „nerealitate lumească”, într-un efort febril de verbalizare a inefabilului existenței, detectabil în, prin şi, mai ales, dincolo de angrenajul societății. Frecvența personajului-gânditor şi narator este o caracteristică a prozei-dezbatere. Forma de apărare a acestui personaj este „continua fărâmițare prin gândire a fiecărei experiențe trăite” (Alexandru Ivasiuc). El este mai întotdeauna o „ființă pătrată”, colțuroasă, care nu se rostogoleşte, fără urme şi urmări, prin lume: un individ însemnat/marcat de istorie, ca eroii lui Constantin Țoiu. Nu caută confortul cu orice preț, comoditatea cinstei condiționate: „Este comod să fii cinstit şi să taci” (Petre Sălcudeanu).

Dimpotrivă, vânătoarea adevărului poate furniza recompense „regale”: „Adevărul are un farmec al său pe care dacă nu-l cauți nici n-ai să-l găseşti” (D.R. Popescu). „Eşti ce gândeşti” pare să fie emblema sub care se operează radiografia stărilor crizice.

Romanul este atras într-o măsură considerabilă de *confesiune,* ca formă introvertă şi intelectualizată, în detrimentul *anatomiei,* adică al analizei entroverte şi intelectualizate, ca să apelez la terminologia lui Northrop Frye. Nevoia de confesiune trădează o doză de inhibiție față de *prezent* manifestată, uneori, ca adevărată manie de a reevalua trecutul. Prezentul înseamnă, desigur, un trecut „foarte apropiat”. Dacă proza scurtă a anilor ’80 a propus în rafale homeopatice, cum le-am numit, şi cu risipă de tehnici şi perversități discursive, o dilatare a trecutului până la „adineauri”, romanul se păstrează încă la distanță, cu fața întoarsă spre un trecut care să admită deja cuvinte aproape definitive. Din când în când, aruncă priviri peste umăr, parabolice, spre prezent. Cele de mai sus sunt valabile, însă, numai dacă uităm că *reîntoarcerea* este o lege a timpului şi că, deci, toate romanele sunt istorice şi cronici ale prezentului, cu proiecte pentru viitor în acelaşi timp. Dozarea culorilor, perspectiva şi punctul de fugă rămân originale şi identificatoare. Astfel, Gabriela Adameşteanu cu „viața ca o foşnire” wolfiană este conştientă de faptul că tăvălugul istoriei deformează „solidele, mediocrele noastre sentimente familiale”, dar nu crede că acesta le şi poate anula. Cărțile sale sunt documente ale unei viziuni *personale* asupra lumii, viziune care nu acceptă uniformizarea şi refuză tabuurile. Atâta vreme cât existența şi limbajul sunt sinonime, Istoria umanității va fi colorată subiectiv, iar individul se va manifesta ca o forță care se autoregalează cu „o dimineață pierdută”. Petre Sălcudeanu îşi scrie romanele sale „libere şi anarhice” (cum ar spune Marthe Robert) despre oameni ca pacienți ai Imaginarului şi ai Istoriei deopotrivă: „Totul se face greşind şi răscumpărând greşeli”. Este mersul însuşi al timpului care poate fi evaluat numai după „înfăptuire”. Pentru Ileana Vulpescu, „trecutul e o-ncăpere din prezent în care intrăm mai rar. N-avem decât să deschidem o uşă, atât, şi suntem în trecut, iar uşa asta se deschide singură foarte des”. Realitatea şi ficțiunea pot fi convocate la aceeaşi *judecată.* Pentru Eugen Uricaru, cel care „face ficțiune pe o canava istorică”, Istoria este un teritoriu de cucerit. Proza sa operează o secularizare a însemnelor istorice în folosul ființei. Trecutul, lumea, existența sunt pentru Sorin Titel tot atâtea nume pentru *călătoria* importantă prin ea însăşi fără a-şi revela ținta. Are loc, în

asemenea cazuri, o recondiționare a realismului printr-un adaos de magie. Formulă exploatată voluptuos de un Eugen Barbu. Dana Dumitriu radiografiază – deja în *Întoarcerea lui Pascal* – masificarea personajelor sub imperiul unei obsesii comune. Alt nume, în cele din urmă, pentru Istorie. Preocupată de „omul cu amintiri în lanul de secară”, ea adânceşte fără să amănunțească, judecă, despică, sintetizează uitând să consoleze. Istoria este un fel de „supă cosmică” în care individul se poate pierde ori regăsi.

În istoria literară a secolului 20, funcționează un mecanism uşor decantabil: nuvela, povestirea, proza scurtă în general înfloresc periodic, lansând în paşi mici o modificare de anvergură pe care o pecetluieşte mai apoi romanul, de multe ori la unul şi acelaşi scriitor, dar cu siguranță la nivelul prozei în întregul ei. Specie de trecere, proza scurtă nu e nicidecum minoră ori rudă săracă. E, mai degrabă, un exercițiu autonom, care îşi păstrează valoarea şi în singurătate, fără profilări romaneşti la orizont. Un impas al genului proteic se poate depăşi, de regulă, printr-o rafală rapidă, insistentă de proză scurtă. Marile anchete, sofisticatele labirinturi ale conştiinței, crizele, marea vină, ispăşirea, răzbunarea, deruta, orgoliile, ierarhiile par să-şi piardă, la un moment dat, eficacitatea. O lungă călătorie devine expresivă pentru prizonier din momentul în care fraza îi conturează/ocroteşte mărunta, calda simțire omenească de acum şi de aici (vezi Sorin Titel, *Lunga călătorie a prizonierului*). Când realitatea este „perfect” şi definitiv planificată, monotonă, decisă de imperative sociale opace problemelor individului, e necesară o „recondiționare” a realismului – este ceea ce face mai ales proza scurtă a deceniului opt („optzeciştii” – parte debutați de Ov. Crohmălniceanu în antologia *Desant ’83* – Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, Nicolae Iliescu, Cristian Teodorescu, George Cuşnarencu, Ioan Lăcustă, Gheorghe Iova, Mircea Cărtărescu, Sorin Preda, Ion Cristoiu, Ioan Groşan, Bedros Horasangian etc.). O nouă lectură a vechilor semne, o topică inedită aplicată unor segmente banale. Aducerea brutală în prim plan a cotidianului mărunt simultan cu explozia încântată de sine a inovațiilor formale. Inteligibilitatea parțială a lumii e scrutată adesea de un ochi uşor buimac slujit de un cuvânt care dă târcoale înțelesurilor ultime lăsându-le mereu intact misterul. Obiectivul auctorial este „coborât” la nivelul microevenimentului, salvat de tot mai prolixele anchete şi dezbateri. În deceniul şapte proza scurtă venea să tulbure schemele prea „limpezi” ale unei realități receptate canonic,

unilateral. Recuperarea interiorității se realiza atunci prin oniric şi fantastic; la optzecişti, prin supralicitare a gesturilor mărunte. Să spun într-o paranteză că legea dozelor infinitezimale e de identificat în câteva cărți ce pot fi socotite premergătoare direcției optzeciste; sau, cel puțin, provocate de o concepție auctorială asemănătoare. Este cazul romanului „într-o doară" *Viziunea vizuinii* al lui Marin Sorescu, excelentă parodie lingvistică a unei realități plurale, complexe. O structură invadată de propriile ei componente, lucidă şi derutată în chiar aceeaşi clipă. Limbaj autocontemplându-se, urmărindu-şi propria destrămare. Artificiul eludării artificialului într-un joc îngroşat, dilatat, autoparodiindu-se până în vecinătatea tragicului. Morfologia este ignorată, precumpăneşte topica, sintaxa, însă una aleatorie. Tot aici, romanele lui Paul Georgescu în care „subversiunea" se petrece deodată la toate nivelurile, devine o versiune enormă, în serie, a realului. Dincolo de imponderabilitatea unui stil livresc, încărcat, arbitrar, ambiguu, distrat, multiplicat, transpare tragicul. Toate efectele de limbaj irump agonizând gureş, dramatizând, luând în derâdere. „Agonia mult bâzâitoare a muştelor" din *Vara baroc*, de exemplu, o imită pe cea a cuvintelor. Tot în linia tradiției „homeopatice", după criteriul, fireşte amendabil, al anului de apariție al cărții, putem adăuga *Comisia specială* a lui Ion Iovan, carte în şapte părți cu o punere în pagină şocantă, un soi de dosar compozit, ingenios, spiritual, al imposibilității de a scrie romanul proiectat pentru că „scriindu-l, ar pierde o dimensiune esențială: umorul cel de toate zilele". Şi, încă, un roman apărut cu zece ani înaintea volumului *Desant '83*, *Eternitate locală* (al lui Eugen Seceleanu, dispărut înainte de a da măsura întreagă a talentului său), în care pot fi depistate câteva dintre simptomele prozei scurte optzeciste. Inventarul antecedentelor sau, mai degrabă, al „atmosferei" favorizând o anume reacție stilistică şi psihologică nu este, desigur, complet.

Povestirea,

> „gen narativ atât de greu definit, atât de fugace în aspectele lui multiple şi antagonice şi, în cele din urmă, atât de secret şi închis în el însuşi, un melc al limbajului" (Julio Cortázar)

este punctul de fugă al oricărei proze indiferent de formele pe care le îmbracă relația autor-narator-personaj. În funcție de aceste forme mi-am putut apropia, altădată, proza scurtă românească şi am putut delimita

grupări şi direcții, operante teoretic, arbitrare în cele din urmă. Acest „melc al limbajului” are uneori o structură atât de şocant particulară, încât autorul nu se lasă alăturat net şi indubitabil unei anume direcții, ci îşi continuă netulburat drumul său propriu.

După 1989, proza nu se acomodează din mers deschiderii. Intimidată de nesfârşitele certuri canonice, de noile *teze* şi cenzuri, de etalonul *est-etic* aplicat abuziv şi fără nuanță, continuă maniera parabolică, atunci când o face, se refugiază în povestirea cu tâlc, atemporală, ori, cel mult, încearcă să se alinieze modei „sexului care vorbeşte”. Există deja o generație proaspăt-matură care nu poate înțelege lumea (românească, în cazul acesta) de acum 25 de ani fiindcă interpretările mai vârstnicilor nu sunt în stare să se elibereze de apartenențe şi partinități confuze ori să facă efortul obiectivității neapărat nuanțate. Aşa se face că deceniul 9, *al doilea obsedant deceniu* românesc, nu îşi găseşte imediat oglinda potrivită. „Realitatea” sa nu e încă lucid digerată pentru a deveni materie romanescă. Foarte pe scurt şi, de altminteri, previzibil, se poate observa că romanele de dinainte de 1989 sunt încărcate de mize sociale şi politice, interesate de Istoria mare şi de trecut, în stilul (parțial) esopic al realismului romanesc. Cele noi sunt, majoritatea, scrise în regim parodic şi parabolic, cu o coborâre în cotidian condimentată când poematic, când fantastic, semn, printre altele, că libertatea de a spune orice e, încă, pentru scriitorul din România oarecum îngrăditoare.

O primă încercare masivă de a scrie despre acest al doilea „obsedant deceniu” din istoria recentă a României este *Ecluza* (2006) lui Radu Mareş – unul dintre semnele ieşirii din impas a romanului pe care le prevedea Ion Simuț venind dinspre generațiile ’60 şi ’70, nu dinspre ’80 şi ’90. *Ecluza*, roman al ultimului deceniu totalitar, reia instrumentarul şi atitudinea romanului obsedantului deceniu. Cum bine observa Mircea Iorgulescu, limbajul e ospicial, indiferent că se descriu întâmplări dinainte ori de după 1989. Starea de amenințare şi disconfortul se perpetuează, lumea nu iese din cenuşiu, filmul e voalat. Mereu nepregătit pentru conviețuire şi „sălbatic”, prozatorul abia de îşi îngăduie priviri ațintite pe obiecte şi descrieri de o rarefiată plasticitate, închise în ele, nereverberând pentru a sugera un întreg, o lume. Plasa despre care vorbeam rămâne suspendată undeva între realitatea groasă, viscerală a vieții pure şi simple şi realitatea sublimată, conceptuală, a omului sub vremi. Nu e un roman

eseistic şi nici unul de violent realism. E romanul unei societăţi închise, scris cu mijloacele unei societăţi închise, sugerând că ficţiunea şi istoria nu şi-au recăpătat autonomia, că adevărurile sunt încă manipulate. Viziunea e ostentativ întunecată.

În cartea lui Ion Simuţ *Reabilitarea ficţiunii* (2004), mi se pare valabilă paralela dintre anii '50 şi anii '90, două perioade de scurtă (în perspectiva lungă a istoriei) decădere a ficţiunii din cauza exageratelor, obsesivelor, intolerantelor imperative politice. Tot aşa constatarea că

> „lumea reală fiind compromisă, cresc şansele lumilor imaginare ca univers compensatoriu".

Un singur amendament: lucrurile se întâmplă peste tot la fel, nu doar la noi. Nuanţele ţinând de o ţară sau alta sunt aproape neglijabile. La noi, e vorba, acum şi aici, despre „spectacolul realităţii postrevoluţionare", un spectacol acaparant şi foarte colorat, la început, dar care s-a (auto)extenuat ca o iederă lăsată fără suport. „Obosit de atâta realitate agresivă", dar mai ales de atâta vorbărie agresivă despre o realitate cu prea multe subtexte şi mize aleatorii, cititorul îşi doreşte iarăşi, revenind la condiţia umană autentică, Poveste. Nu i-aş zice neapărat „nevoie de ficţiuni de compensaţie sau de evaziune", de imaginar ca *înlocuitor* de realitate. Întoarcerea la ficţiune mi se pare revenire la normalitate – Adevărul şi Libertatea, cu majuscule, au fost şi sunt mari iluzii. Nu o răsturnare de regim, oricât de spectaculoasă, va vindeca omul de marile, vechile, eternele sale angoase. Omul e muritor şi singur, iar adevărul şi libertatea sunt chestiuni ce nu acceptă majuscula fiindcă nu o pot acoperi – iată un adevăr de luat, iarăşi, în considerare. Cum bine zicea Georges Simenon în cartea sa despre arta romanului, la întrebarea dacă soarele va mai răsări şi mâine, nu se poate răspunde/nu s-a răspuns niciodată altfel decât cu o poveste. Aşa se explică succesul unui film ca *Împăratul inelelor*, să zicem, aşa îşi explică Jean Rouaud (*L'invention de l'auteur*, Gallimard, 2004)

> „succesul acestui termen de *virtual*, al noţiunii de virtualitate: maniera în care a invadat spaţiul nostru în chiar momentul în care societatea afişează un materialism desfrânat e un fel de întoarcere a refulatului."

Marginalităţi. Despre *lumea dintre Europe* (Zwischeneuropa), dar şi despre un *între* destinal scriu romane excelente, cu trimitere la societatea

românească, dar lărgind perspectiva până la dimensiuni general omeneşti Radu Aldulescu, *Proorocii Ierusalimului* (2004), şi Horia Ursu, *Asediul Vienei* (2007). La amândoi e de remarcat mai întâi, falsa *putere* a titlurilor, trimiterea lor înşelătoare la Istoria cu majusculă, când accentul cade pe straturile istoriei mărunte şi eterne, cea suportată de oamenii aflați sub vremi. Astfel, *Asediul Vienei* nu-i decât (?) un afiş după cel de-al doilea *Asediu al Vienei* (1683) al lui Franz Geffels, afiş care decorează apartamentul unuia dintre personaje; un manifest deghizat, dar şi ritual exorcizant, un soi de *loc* privilegiat „de unde să priveşti înapoi fără a mai întoarce capul". Tot aşa, *Proorocii* nu sunt decât în interstiții prooroci adevărați, iar Ierusalimul nu e decât numele băiatului hărțuit între mai multele fețe ale lumii sale mărunte. La Horia Ursu, ne întâlnim cu personaje *aşezate*, în limitele unor „întâmplări mărunte, [cu] sensuri pe măsură", lucrate cu inserții de un farmec „autohton" al interpretării; la Aldulescu, personajele n-au stare şi nici n-o caută anume, prinse într-o forfotă ținută în frâu doar de construcția discret simfonică a romanului. Însă în ambele romane e vorba, în două registre strict autonome şi originale, despre *marginalitate*. La Horia Ursu e vorba despre perpetuarea blând crizică a lumii *dintre Europe*, cu oboseala fără leac a unui spațiu funciarmente *marginal*. *Aşezarea* după care tânjesc personajele e veche, interioară, destinală. Nu neapărat de regimuri a fost spulberată, ci de Istoria (Timpul) în sens larg care *macină*. La Aldulescu, marginalitatea e a periferiei sociale, nu istorico-geografice, a lumii de „strânsură şi năvală", în sens caragialian. Marginalitatea multiplă, încolțită e resimțită de eroii lui Horia Ursu, supuşi şi ei unor extenuante plecări în pas cu vremurile, ca impas. La Radu Aldulescu, în schimb, dimensiunea etică e suspendată din perspectiva eroilor, ei nu mai fac diferența între bun şi rău, nu regretă nimic şi abia de mai sunt în stare să-şi dorească ceva. Mişcarea lor e des-centrată, nu trimite la o *vatră* a durării, orbitele sunt interşanjabile, călăi şi victime îşi intersectează destinele cu o suspendare albă a încheierilor. Poveştile *ştiu* de la început că nu se vor rotunji. De aceea, în *Proorocii Ierusalimului,* nu cinismul e instrumentul prozatorului, ci o largă, aproape deşănțată, aş zice, *înțelegere*. Umanitatea e una singură şi pestriță. Descrierea ei nu poate fi altminteri. Noblețea nu intră în vederile nimănui, nostalgia e pierdere de vreme.

Întoarceri şi *fugi.* Totuşi, proza din ultimii ani îşi verifică şi îşi exersează lent *capacitatea de a spori realul prin ficțiune* (Gabriel Chifu). Prozatorul îşi pune în mişcare sensibilitatea la cantitatea de *imagine* semnificantă şi semnificativă pe care gestul diurn o poate încăpea. Literatura funcționează ca „vistiernic" al ființei, ca mediu propice manifestării spiritului critic şi revoltei, dar şi ca refugiu în imaginar, ca *fugă*.

Într-un interviu despre cele şapte volume ale enciclopediei *Les Lieux de mémoire* (2006), Mona Ouzouf, unul dintre coordonatori, alături de Pierre Nora, precizează:

> „Memoria e cu totul indiferentă la derularea lineară, calendarul nu e religia sa. Ea triază după bunul plac materia istorică, îşi acordă dreptul de a izola un anume episod revelator, de a întârzia asupra unor noduri temporale, de a ignora, totodată, lungi secvențe. Ea face să se schimbe noțiunea pe care o avem despre aproape şi departe. Pentru memorie, toate conținuturile sunt actuale […] A trata obiectul istoric ca *loc al memoriei* înseamnă a da cuvântul prezentului nu ca moştenitor al trecutului, ci ca utilizator de trecut, mereu susceptibil de a reanima mize care somnolează, de a refolosi materiale îngropate. Pe scurt, de a recompune peisajul după nevoile momentului".

Mai departe, considerând că trecutul singur nu e niciodată fondator dacă nu intervine „exigența actuală" care să-l fondeze, conchide că există două maniere de a citi istoria (trecutul): *catedrala* şi *labirintul*. Cea dintâi respectă cronologia, aşază piatră după piatră, înălțând răbdător edificiul de la temelii la turlă fără a-şi lăsa libertatea de a mai modifica sensibil vreun nivel al construcției. Solidă, stabilă, suficientă sieşi, catedrala e *constrângătoare*, şi în sensul impunerii unei anume vederi, şi în cel al strângerii împreună, spre un centru autoritar şi sever, a tuturor vederilor colaterale, radiante. Dimpotrivă, labirintul înseamnă o

> „utilizare ireverențioasă, în zig-zag, aşa cum fac copiii sau fluturii",

a trecutului. Revenirile sunt legitime, accentele inedite sunt îngăduite, divagațiile, de asemenea.

> „Artă a trecutului, înverşunat întors către prezentul pe care îl asediază" (Marthe Robert),

romanul recompune, experimentând condiții inedite, şi reorganizează. Timpul, elementul său esențial, îşi pierde soliditatea. Labirintul ficțiunii

exaltă *arta alegerii*. Memoria – involuntară şi „intens colorată afectiv” – selectează din mai multe posibile, delectându-se cu propriile limite. Labirintică, ea e o *multicale* supusă erorii, dar totdeauna adevărată, grație încercării pe care o presupune. A scrie devine a corecta, a îndrepta, a suplini o carență („Romanul îşi are izvorul, antropologic, nu istoric, într-o carență a ființei umane. Nu suntem îndeajuns, vrem să fim mai mult decât suntem” – N. Balotă, *Euphorion*, 1969). Curgerea timpului încetează a mai fi ireparabilă, horațian. Memoria, secondată de imaginație („Eu sunt un om în lume care vrea să vadă… Ca să vezi îți trebuie imaginație” – Camil Petrescu, *Documente literare*), se comportă „ca şi cum de mine ar depinde totul”. Are acel „narcisism infantil”, în sens freudian, pe care Marthe Robert îl pune în seama romanului: „amplifică şi eternizează toate obiectele cu care se poate identifica.”

Proza optzecistă era încadrabilă unei direcții pe care am numit-o *homeopatică*. Tratamentul fabulatoriu încerca o „vindecare” a cenuşiului cotidian prin recurs la doze infinitezimale de cenuşiu cotidian. Proza ultimilor ani e, mai degrabă, subsumabilă unei direcții *alopatice*. Constat o anume aplecare a ultimului deceniu, nu doar la noi, înspre relocuirea înmiresmată – în sensul alerteței simțurilor puse la lucru de lectura imaginantă – a unor epoci pe care distanța în timp le-a încărcat cu atmosferă, farmec, sens, gravitate (vezi, de pildă, comentariile lui Tim Adams despre refugiul în trecut al romanului englezesc de azi, istoria părând să fie „locul unde ne simțim cel mai bine” – articol tradus de Virgil Stanciu pentru *Tribuna*, nr. 7/2010). Romanul „istoric” îşi relativizează ancorările, el nu se mai (con)centrează pe reconstituirea unei Mari Poveşti căreia i se asigură un minimalist fundal de epocă, ci, oarecum dimpotrivă, cercetează în detaliu recuzita unei perioade, aşa cum se răsfrânge ea în documentele la îndemână (adică deja modificată, interpretată, „măsluită” în sensul larg pe care îl comportă orice interpretare, orice traducere în cuvinte), iar readucerea secvenței temporale în atenția cititorilor de azi se asigură prin recursul la o mică poveste cu suspans, care să te țină aproape de ceea ce e cu adevărat important: bogăția de miresme, gusturi, gesturi, costumații, cutume, „mărunțişuri” cu tâlc ale oamenilor acelei epoci revolute. Chiar dacă respectiva epocă e locuită, în realitate şi în roman, de o mare figură – cum se întâmplă cu Ovidiu în *Moartea la Tomis,* jurnalul imaginat de Marin Mincu, cu Vermeer sau William Blake în romanele semnate de Tracy Chevalier, cu regele şi *Zilele* sale la Filip Florian, cu

Columb în *Marañon*-ul Ruxandrei Ivăncescu sau cu *Vasco da Gama navighează* al Dianei Adamek ori chiar cu *Baumgartes al II-lea*, cartea de privit a lui Jehan Calvus („Îi este frig acestei nopți, visați!”; „*A fost* un *va fi* cu un aer de *este*”) ş.a.m.d. –, aceasta are rolul unui *martor*, al unui *garant*. Ceea ce ştim deja despre cutare personalitate istorică (în sensul reținerii ei de către memoria culturală) legitimează în alb interesul pentru o secvență temporală şi oferă, totodată, o probă despre felul de oameni care se puteau naşte şi puteau trăi în epoca reînviată. E o *reconstituire* abilă şi încântată de performanțele sale, nu cu totul străină de practica detectivistică. Orice scotocire în podul cu vechituri al omenirii e însoțită de fiorul descoperirilor, de plăcerea privirii ațintite asupra detaliilor aparent disparate, de orgoliul refacerii unui întreg uitat.

> „Cu un picior în erudiție, cu celălalt în magie... în acea magie simpatetică presupunând transpunerea în gândul şi lăuntrul cuiva”

(vezi Marguerite Yourcenar, notele la *Memoriile lui Hadrian*), prozatorul acestui gen de roman se identifică pe rând cu Personajul şi cu personajele sale, le împrumută voci, trăsături, nuanțe distinctive infinitezimale pentru a asigura diversitatea, dar şi unitatea. Faza documentării (întotdeauna atentă şi extrem de pedantă) este asimilată şi parțial suspendată, aglutinată, lumea – *illo tempore* – se naşte din nou din jocul cuvintelor potrivite care proliferează stări şi nuanțe imponderabile, deschise mai multor lecturi, minuția descrierilor ambiguizează bogat enunțurile, lectura (a autorului, mai întâi, şi a cititorului său, mai în urmă) e luare în posesiune şi germinare. Dacă ar fi să psihanalizăm (discret), întoarcerea spre un trecut *aşezat* şi calm (cel puțin din perspectiva noastră!!) nu e decât firească în epoci de posomorâre a orizontului, de opacizare a viitorului. Tot aşa cum vârstnicii şi depresivii se întorc repetat şi obsesiv spre vremea copilăriei, întotdeauna (mai) fericită. În romanele care pun în paranteză *neaşezarea* prezentului pentru a se orienta spre trecut, ceea ce rămâne, de fiecare dată, e *atmosfera*, personajul garant retrăgându-se discret după ce şi-a împlinit misiunea.

> „Şi chiar dacă Ovidiu n-ar fi existat niciodată, această carte a lui Mincu m-ar fermeca în aceeaşi măsură”,

nota Umberto Eco. Se reface un alt spațiu, o altă *preajmă – fermecătoare –* în care poți visa, măcar cât timpul scrierii/lecturii, că ai putea trăi mai bine.

Există astăzi o aşteptare lungă şi largă pentru lucruri mai puţin aspre, mai puţin colţuroase, mai puţin problematice decât realitatea şi ficţiunea ei din ultima vreme.

Deja în nuvelele din *Micul palat baroc* al Biancăi Balotă (1999), memoria e chemată să confere *patină*, iar aura care înconjoară detaliile vine din implicarea cu care au fost trăite cândva şi sunt acum retrăite. Trecutul este utilizat ca-ntr-un număr de prestidigitaţie visătoare care stârneşte treptat ungherele somnolând în absenţa cuvintelor. Nu e doar plăcerea funciară a fiinţei de a se povesti şi de a-şi întreţine şi delimita „micul palat baroc" al memoriei. Cartea conţine şi un manifest discret. Trecutul pretinde reconsiderare din perspectiva unei carenţe a prezentului. „Comanda" vine dinspre dezamăgirea resimţită într-o lume în care totul fuge, alunecă, trece. Se schimbă. O lume în care privirea fondatoare nu mai are repere sigure, nu se mai poate aţinti.

Un caz aparte este Jehan Calvus (pseudonim latinizat al lui Ivan Chelu), păpuşarul rătăcit pe drumurile Vienei, mereu în trecere prin Clujul de baştină. A publicat în 1999 *Bumgartes al II-lea*. Autorul se defineşte drept *scriitor închipuit* care alege alintat, însă şi perfect motivat de condiţia de întrebător neliniştit asupra propriului rost şi propriei rostiri,

> „visarea pe suprafaţa albă, lunecarea pe foile albe, fără scop, fără ţintă spre partea în care te împinge dorinţa, spre capăt, spre linişte, împăcare, nefiinţă".

Asemeni personajului Cesar Paladion creat de Borges şi Bioy Casares, îşi doreşte să fie *copistul*, adică cititorul atât de îndrăgostit de textul celuilalt, încât îl transcrie literă cu literă şi-şi pune numele pe copertă:

> „Aş copia într-o carte a mea toate pasajele pe care le admir şi cu care mă pot identifica până la gradul în care cred că l-aş fi putut scrie eu însumi".

Despre o astfel de transcriere pe cont propriu a altor epoci şi existenţe, mai bune şi mai frumoase, este vorba în acest tip de roman. Numai că asumării ironice a trecutului Jehan Calvus îi adaugă un condiment excepţional – *încă-uimirea*. Descoperirea că totul s-a spus deja, că prezentul n-are altă şansă decât aceea a reîntoarcerii pe propriile urme, într-o spirală reticentă şi dezabuzată, nu convine prinţului neliniştit, nici scriitorului închipuit. Închipuit fiind, n-are de dat socoteală asupra pre-ştiinţei sale. Ziua poate să înceapă foarte bine în amurg, într-un an veşnic, de pildă în

1714. Realitatea nu mai răvăşeşte teritoriul fanteziei, ci se multiplică în realităţi derivate, acceptă rolul de fragment, de material de construcţie pentru un nou *întreg*. Lumea este un uriaş citat, fără-ndoială, dar nu exclude comentariul personalizat din jurul ei.

Legea tare a numerelor slabe. Câteva ilustrări. În matematică există o „Lege slabă a numerelor mari”. Am răsturnat enunţul pentru a se potrivi ştiinţei prozatorului de a infinitiplica „valul de amănunte”. „Orice lucru se poate vedea din sute de perspective”, crede Filip Florian. În asta stă şi savoarea cărţilor cu *întoarceri* şi *fugi* (acestea din urmă şi în sens muzical), dar şi libertatea pe care o procură cititorului de a-şi recompune singur povestea paralelă. Mai întâi, Filip Florian cu *Zilele regelui* (2008). Paleta rafinată a prozatorului are la îndemână cele mai bogate mătăsuri lexicale, înşirări de lucruri rare ca scoase dintr-un sipet cu comori, frazare învăluitoare, hipnotizantă, pe care cititorul o urmează bătând cadenţa şi lingându-se pe buze. Sunt alese *locuri* în mod tradiţional „fericite” fiindcă gospodărite de memorie şi de amintire, ambele selective şi liber-creatoare, de obicei în tonuri blânde şi cu surdina funcţionând melodic. Şi copilăria (vezi *Degete mici*, 2005), cu lucrurile sale mărunte şi totale (consimt la încântarea lui Radu Cosaşu faţă în faţă cu nesocotirea aşa-ziselor lucruri importante pentru a desfăşura generos, liber, imaginant „valul de amănunte” miraculoase despre care mărturiseşte prozatorul însuşi într-un interviu), e o lume suficientă sieşi pe care memoria o locuieşte din nou ficţionând nepedepsit. Reversibilitatea timpului astfel obţinută nu poate fi decât încântătoare. Aş spune că până şi *groapa* din *Degete mici* este un *loc* privilegiat, cu „cazier” livresc (vezi *Groapa* lui Eugen Barbu, 1957) şi mitic, încăpătoare de ficţiuni de toate soiurile, formele fiind mai interesante decât conţinuturile pe care îşi ancorează vegetaţia. „Profunzimile ficţionale ale memoriei” (Simona Sora) sunt puse la lucru de un maestru. Decorul e personaj principal. Cu o lupă măritoare – privirea intermediată de o bogată imaginaţie a detaliului – prozatorul se desfată molipsitor. Mi-a venit în minte proza lui Tudor Dumitru Savu, „negustorul de poveşti” (vezi *Cantacuzina*, 1995). Aceeaşi privire mijită, aceiaşi ochi întredeschişi, cât să vezi ceea ce memoria întrupează sumar şi să ţeşi liber trupuri cu carne şi cu toate simţurile în alertă pentru scheletul istoric. O mare prospeţime şi o extremă acuitate vizuală, senzorială, simultană cu eliberarea de constrângeri ori prea rebele „libertăţi”, cu altoirea decisă pe o solidă „tradiţionalitate”.

Ficționarul lui Florian poate exclama alături de cel al lui T.D. Savu: „– Văd! Văd tot. Tot”.

Ca în *Personajele de rezervă* (1985) ale lui Ion Cristoiu sau în prozele lui Nicolae Velea, cel din *Paznic la armonii* (1965), dar cu rădăcini în *Întâlnirea din pământuri* (1948) a lui Marin Preda sau, şi mai adânc, în nuvelele şi povestirile lui Ion Luca Caragiale, se poate vorbi de o manieră *cinematografică* de a face proză. Autorul e spectator şi regizor al propriilor desfăşurări de detalii. Este, la altă scară şi cu alte urmări şi adâncimi, bucuria de a crea prin experiențe proprii a personajelor camilpetresciene. Totul este, astfel, *creație*, *geneză*. Existența şi, deci, literatura nu sunt altceva decât o permanentă, infinită, încântătoare traducere în cuvinte – modalitate exclusivă, orgolios umană de exercitare a puterii. Ici-colo, la o frază mai bogat metabolică (vorba lui Cosmin Ciotloş), poți simți ceva din José Saramago, dar şi din Tracy Chevalier. Îl poți alătura pe segmente Florinei Ilis, cea din *Cruciada copiilor* (2005), şi lui Horia Ursu. De acord cu Filip Florian:

> „Cred că inevitabil, în orice scriitor, lecturile se aşază undeva fără ca el să-şi dea seama [...] Pur şi simplu, e o memorie care trăieşte singură, un fel de *animăluț* care se hrăneşte singur cu ce-i place lui din lecturile alea. Undeva, inconştient, în timp, lucrurile astea, chiar dacă nu se văd, există în scrisul oricărui scriitor”.

Marañon sau Adevărata istorie a descoperirii Lumii Noi (2008), romanul Ruxandrei Ivăncescu, a fost precedat de studii serioase ale autoarei pe tema prozei româneşti şi a relației dintre *ficțiune* şi *realitate*, ambele informate bogat şi imprevizibil de *memorie* (citeşte tradiție, tensiune şi contaminare între istoria mare şi istoria măruntă, interpretare în/sub vremuri, remaniere multiplu condiționată a detaliilor etc.). Sigur că, în aceste condiții,

> „cititorul va găsi de toate în romanul masiv şi dens al R.I.: savuroasă proză de reconstituire istorică, intrigă senzațională cu inserturi fantastice, reflecții discrete asupra modului în care (tocmai) se scrie un roman de aventuri, umor şi ironie alături de gravitate şi romantism” (Al. Cistelecan).

Laitmotivul „povestea e calea” se sprijină pe descoperirea că,

> „departe de a se lăsa decisiv influențată şi absorbită de literatura cultă şi de cultura scrisă, povestirea tradițională influențează în continuare lumea cărții şi a mentalității

moderne”.

În plus,

> „harul de a povesti [pe care autoarea îl are, dar îl şi deprinde dintr-o situare confortabilă în descendenţa marilor povestitori români], de a da naştere naraţiunii-*pattern* [...] este singura licoare aducătoare de nemurire, chiar şi pentru zei şi regi”,

iar

> „dispariţia oficială a instituţiilor arhaice fundamentale, care au fost *mitul* şi *ritualul*, nu a dus la dispariţia lor efectivă [...] Nucleele narative din mit au fost preluate de alte naraţiuni: legenda, basmul, epopeea. Apoi de romanele cavalereşti, de roman, de arta cinematografică, de mass-media”.

Interesul/farmecul romanului *Marañon* stă în abila, delicata răsturnare de perspectivă. Mitul e adus în scenă prin amănunţită, documentată şi, deopotrivă, fantasmată demitizare, iar ritualul coboară din solemnitatea figurilor consacrate, de prim-plan, în lumea secundă, dar nicidecum secundară a făcătorilor quasi-anonimi şi gureşi ai istoriei. Adevărul poveştii – în sens estetic şi, deci, existenţial – ţine de forţa expresivă a cuvântului care o încifrează pentru a o deschide înspre om. Acţiunea sa are loc dinspre Text înspre Lume, nu invers. Pedanteria descrierilor e menită să ambiguizeze enunţurile. De altminteri, cartea e ţesută anume din aşteptări, paranteze, digresiuni, avansări şi retrageri de ipoteze, îndoieli şi fandări, toate întărind „teza” adevărului multiplu şi multiplicabil.

Cu *Viaţa începe vineri* (2009), Ioana Pârvulescu îşi încearcă mâna în roman. Cartea are o istorie prelungă, impregnarea „teoretic-documentară” a călătoarei prin secole trecute lucrând în fundal. În *Alfabetul doamnelor, Întoarcere în Bucureştiul interbelic*, *În intimitatea secolului 19*, *Întoarcere în secolul 21*, Ioana Pârvulescu probează pedanteria şi aplicaţiunea unui cercetător dăruit, dar şi ceva din fascinaţia pentru taină, secret şi mister a copilăriei. Ea pune la bătaie biblioteci, arhive şi memorii, multe ore de trudă şi migală de restaurator de artă („Bibliografia am topit-o în reconstituire”), dar le adaugă savoare şi parfum fiindcă gesturile ei sunt de fetiță scotocind în lada cu comori a străbunicii. Ştie să-şi asume un miraculos rol secund în propria carte. Ştie de la început că fragmentele, cioburile, pietricelele pe care le va aduna între coperte vor fi prin ele însele atrăgătoare, vor avea

singure farmec şi *lipici*. Că rolul său e mai greu şi mai uşor în acelaşi timp. Ea e urzeala şi ursitoarea, deopotrivă. Are grijă să lege cu ițe oricât de fragile cioburile între ele, să le asigure un fundal, o matcă. Ținta e o re*locuire*. O locuire fantasmată a *altui* loc, mai bun. Reconstituirea e una creatoare, dar şi compensatorie. Secolul al XIX-lea, secol epistolar (de martori cu dichis ai timpului lor), strălucitor, confortabil, are toate calitățile absente în lumea de azi.

Dacă alegem din *Cartea şoaptelor* a lui Varujan Vosganian (2009) partea ce reconstituie o lume şi o atmosferă, nu însă şi cea care descrie destinul istoric tragic al armenilor, romanul e încadrabil acestei tendințe de *întoarcere şi fugă*. E adevărat, *Cartea şoaptelor* ar fi putut să se numească şi *a lecuirii*, căci scrisul ca tămăduire e un laitmotiv al amplei epopei a armenilor.

> „Viața oricărui om e alcătuită doar în parte din ceea ce trăieşte în timp real, restul, în părți egale, fiind alcătuit din lucrurile de care îți aminteşti, din lucrurile pe care le speri şi din cele de care te temi”.

Admirabilă siguranța elegantă şi expresivă cu care se mişcă atelajul romanesc într-o răspântie traversată învolburat de viața povestitorului martor („o prezență întâmplătoare”, adică „întâiul cititor”, dar însoțit atent, ca ins aparte şi inconfundabil, de-a lungul întâlnirilor sale cu lumea), de memoria proprie întrețesută cu cea a celorlalți membri ai unei mari familii povestitoare de sine, cu memoria seacă şi răvăşitor-grăitoare a documentelor câtorva secole de istorie bulversată, cu speranțele mereu firave şi temătoare de propria lor neaşezare.

> „*Cartea şoaptelor* nu e o carte de istorie, ci una a stărilor de conştiință.”

Cartea vieții armenilor nemuritori („Atâta vreme cât trăieşti eşti nemuritor”), secondată strâns şi polifonic de memoria oamenilor şi a documentelor, comprimă decenii şi veacuri, dar şi amănunțeşte în pagini pline de arome (armenii aduc cu ei „aerul melancolic al mirodeniilor”) vreo secvență emblematică, rezumă şi enunță încheieri aforistice sau chiar apodictice („Adevărata linişte e liniştea care cântă”), ignoră curgerea cronologică a faptelor doar pentru a urmări mai îndeaproape curgerea timpurilor ființei, descoperă cauze şi efecte surprinzătoare, citeşte în *priviri* culoarea sufletului. *Medgidia* lui Cristian Teodorescu e o *întoarcere* şi ea,

dar nu mai e şi *fugă*, melodic vorbind, ci *canon*. Vocile succesive şi întretăiate recompun o lume, defragmentează realitatea fracturată de Istorie. O fugă specială, cu arome din alte lumi şi cu plăcerea alcătuirilor de poveste (Arcimboldo e unul dintre personaje) în *Dulcea poveste a tristului elefant*, cartea Dianei Adamek. Locuri înmiresmate, fie şi cu rătăciri dramatice prin timpuri revolute, la Simona Sora (*Hotel Universal*) şi Tatiana Dragomir (*Cara aurita*). Despre toate, mai multe detalii, în capitolul *Prozatori şi cărţi.*

Întoarcerea şi *fuga* se întâmplă în aceste romane în *spaţiu* (*locul*-cel-larg, gândit, inevitabil, cu o jumătate de gând, căci simţurile înşală de îndată ce privim dincolo de lungimea braţului nostru întins, un *dincolo* totuna cu lumea şi universul) şi în *loc* (*lumea*-cea-mică a prejmei şi împrejurului, a casei, a curţii şi grădinii, a străzii). Mijlocul cel mai personalizat de descriere în toate aceste cărţi de relocuire este comparaţia. Aceasta înaintează, prin definiţie, exclusiv prin identificarea unor recurenţe. Comparaţia presupune antecedente, o istorie, un trecut, chiar dacă lacunare şi remaniabile. „*Dibuirea*" ei indefinită are valenţe *retrospective*, graţie trimiterii la un precedent presupus ca asimilat, şi *prospective* prin provizoratul ei. Act cognitiv *in progress*, uimirea ei nu e niciodată naivă şi cu totul inocentă. Ea, comparaţia, are „cazier" intelectual şi o lungă disponibilitate pentru reveniri.

Între milenii. Câteva nu de mult apărute romane, cum e *Provizorat*, al Gabrielei Adameşteanu, sau *Un om din Est*, al lui Groşan, ori, parţial, *Cadenţă pentru marş erotic* al Marianei Gorczyca, îndreaptă lucrurile şi aduc proza românească la zi. Interesant de remarcat că ele sunt construite pe aceeaşi „opoziţie complementară" – posomorala cu accente groteşti-hilare a orizontului politic e contracarată cu un tratament erotico-senzual, din mai multe puncte de vedere „oprit" şi cu atât mai eficient. Totodată, subminând ori condimentând Politica respectiv Erosul, freamătă, insistent şi consistent, un al treilea element, poate cel mai important dintre toate: Cultura. Personajele citesc enorm, au repere livreşti pentru toate gesturile lor, ascultă muzică, merg la spectacole. Dacă *politicul* e suportat mai mult ori mai puţin traumatizant, iar *eroticul* e un refugiu nu de puţine ori alienant ori o simplă/meschină amăgire, *culturalul* are firescul unei temelii existenţiale, nu e de umplutură, ci de esenţă. S-ar putea ca acesta să fie cel mai

„adevărat” portret al epocii şi, totodată, cea mai bună cale de recuperare a echilibrului romanesc şi existențial deopotrivă.

Primul deceniu postrevoluționar – celebra, prelunga tranziție în întregul ei – îşi are şi el cărțile sale emblematice. *Simion liftincul,* a lui Petru Cimpoeşu, chiar dacă mizele sale sunt mult mai largi, sau *Replace all. Colcăiala,* a lui Ioan Lăcustă sunt de reținut fiindcă mai detaşate, umorul salvând de la datare situații şi personaje dintre cele mai datate.

Aceeaşi perioadă a tranziției şi lumea sa browniană în *Întoarcerea tatălui risipitor* (2009), romanul lui D.R. Popescu. Prozatorul nu-şi modifică însă instrumentele. Rămâne şi în acest roman partizan al unei proze interogative, incomode, pentru care viața nu poate fi „simplă, simplistă, simplificată”. „O continuă investigare a căilor de ajungere la adevăr şi a soluțiilor de a-l reprezenta artistic” (M. Iorgulescu) imprimă şi azi paginii sale o alură „peripatetică”, „socratică”. Întrebări şi răspunsuri, din aproape în aproape, creează trecutul, prezentul, existența însăşi. Nici o relație într-adevăr temporală sau spațială nu e respectată. Se provoacă un „spațiu al crizei” – în acest caz, o zi din viața unui sat transilvan, Cioromârda – în care se pot întretăia interogatorii amănunțite, excesive, mereu proiectate la scară înalt umană, oricât de distorsionate, de stranii ar fi întâmplările propriu-zise. Sunt supuse analizei obstinate mai ales vorbele. Fiecare cunoaşte vorbele celorlalți, se rememorează dialoguri, se interpretează cele mai mărunte nuanțe, lumea ca spectacol de vorbe alcătuind un text obscur, ispititor. Întâmplarea – înmormântarea cu fast a unui soldat căzut în război departe de țară – poate rescrie, cu alte intonații şi mize modificate, schema din *Duios Anastasia trecea*. Acolo, mortul nimănui era pretextul, declanşatorul crizei, căci reacția celor vii complică, dramatizează, abstractizează un fapt de concretețe aproape banală. În roman, se ridică la fel de dezlănțuit chestiunea eroismului soldatului Paraschiv. Din nou, viața îşi pierde consistența pură, simplă, autonomă – este doar un eseu verbal. Numai ce este vorbit există. O nesfârşită capacitate de presupunere, copleşitoare imaginație a cuvântului. Forța interpretativă a cuvântului silit să-şi reveleze toate nuanțele este dusă până la ultima consecință. Relativitatea generoasă a comunicării prin limbaj închipuie o enciclopedie a ființei niciodată definitivă, ci deschisă, perfectibilă. Memorie, vis, realitate sunt toate incerte, fără granițe care să le delimiteze net teritoriul. „Parcă la toți ne lipseşte mama” (*Vânătoarea regală*) – definiția unei lumi orfane de certitudini, din nou valabilă. Romanele lui D.R. Popescu sunt esențial

dramatice prin perspectiva tragică asupra „fleacurilor capitale”, prin recuzita simplificată, simbolică, stilizată uneori excesiv care circumscrie cadrul, cronotopul romanesc, prin apelul la replică al personajelor. Complexele *eseuri* prin care personajele se răsfrâng, verbal, unele în celelalte țin, la D.R. Popescu, de gândul activ. Nimic din ceea ce i se întâmplă omului nu e mărunt şi fără semnificație. Mania de a „filosofa” a personajelor ține de definiția cea mai cuprinzătoare a cugetării ca modalitate – la îndemâna omului, deşi nu unanim utilizată şi recunoscută ca emblematică – de a *îngreuna* lucrurile, de a le scoate din uşurătatea lor cotidiană sau tradițională. *Întoarcerea tatălui risipitor* respectă marca DRP, lăsând frâu şi mai liber vorbelor. Ele se bulucesc, până la abscons şi incoerență, amestecând anume planurile de referință şi ocolind orice încheiere posibilă, aşa încât Daniel Cristea-Enache are dreptate:

> „Se observă în romanul abundent, dar descentrat al lui Dumitru Radu Popescu o ezitare a romancierului. Dacă nu mai multe: între codul realist şi cel parabolic, apoi între cel parabolic şi cel fantastic; în fine, între o proză ce fotografiază (dintr-un anumit unghi ideologizant) realitatea zilelor noastre şi, pe de altă parte, una cu coeficient simbolic ridicat”.

Spune Augustin Buzura într-un interviu:

> „Aş zice că trăim într-o confuzie, într-o mare derută, oarecum explicabile, ele fiind consecința istoriei țării noastre după ultimul război. Revoluția, în loc să clarifice lucrurile, ne-a băgat şi mai mult în ceață. Unde au dispărut adevăratele valori ale nației, nu ştiu. În loc să ne solidarizeze în jurul unor proiecte, aşa cum s-a întâmplat în alte țări, cu care înainte de 1989 împărtăşeam aceeaşi soartă şi aceeaşi viață de lagăr, intelectualii noştri ne-au dat proba celei mai crase mediocrități. În loc să ridice nivelul discuțiilor politice, l-au scăzut, lăsându-se contaminați de discursul gol al politicienilor cărora li s-au subordonat. În momentul de față, România este o țară fără proiecte, adică fără direcție şi fără perspectivă”.

Recviem pentru nebuni şi bestii, Univers, 1999 (considerat de autor cea mai bună carte a sa: „pentru că nu am scris-o, ca pe aproape toate celelalte, în anii prerevoluționari, tensionat şi cu gândul la cititor – adică să fiu util, să strig ce era de strigat, să spun adevărul despre cum se trăia în acea perioadă –, ci am scris-o pur şi simplu din plăcerea de a face literatură, în ideea că vine un moment în viața fiecărui om, când el trebuie să spună exact ce

simte, ce crede despre sine, despre lume, despre toate împrejurările prin care a trecut”) este cartea unei nelinişti atroce. Descoperirea că „rămâi absolut singur în fața morții” aduce cu sine o spaimă difuză şi diformă în toată cartea. În căutare continuă, obsedantă, „cu nelinişte, durere şi speranță” a unui adevăr, a unui sens, textul se scrie cu sentimentul totalei inutilități, disecția amănunțită fiind singurul, înşelător, leac. Constantina Raveca Buleu constată exact:

> „În fluiditatea scriiturii, romancierul supune fiecare mişcare sufletească unei hermeneutici pluridisciplinare, fiecare segment al istoriei trăite fiind filtrat psihic, psihanalizat în virtutea instinctului profesional, reflectat în contextualizări istorice, comentarii filosofice sau fragmente de literatură universală. Această îmbinare rafinată trădează omul de cultură şi etalează virtuțile intelectualului condiționat să acopere explicativ toate câmpurile posibile într-un discurs literar eterogen totuşi, dar captivant şi desăvârşit sub aspect estetic”.

În *Raport asupra singurătății. Primul caiet*, 2009, doctorul Cassian Robert se retrage la cabană să scrie:

> „Voi scrie. Este un ordin al întregii ființe, a tot ce sunt, o decizie ce nu poate fi contestată […] voi scrie ceea ce cred şi simt”.

Cu sfârşitul aproape, dându-i târcoale, ia distanța necesară pentru a-şi pregăti raportul. Distanța este, însă, relativă. Depoziția sa e invadată de poveşti ale altora, divaghează, explică, argumentează. Relația cu tânăra Mara tulbură şi ea apele scripturale. Desfăşurat pe mai multe planuri, *Raportul* are ambiția unei priviri totale asupra lumii. Ca în celelalte cărți marca Buzura (*Orgolii*, *Fețele tăcerii*, *Vocile nopții*, *Refugii, Drumul cenuşii*), realitatea eternă a socialului este împinsă temporar în plan secund, pentru a aduce în prim plan „grandioasa efemeritate” a ființei. O iritare subsidiară anulează tihna romanului tradițional, cu un epic înaintând impetuos şi tărăgănat spre deznodământ. Personajele sunt convocate, printr-un artificiu romanesc oarecare, într-un spațiu al crizei şi urmărite în întreaga lor „nerealitate lumească”, într-un efort febril de verbalizare a inefabilului existenței, detectabil în, prin şi dincolo de angrenajul societății.

Despre personaj şi *ochiul leneş* al scriitorului

La cea de-a noua ediţie a Festivalului Internaţional „Zile şi Nopţi de Literatură” (Neptun şi Mangalia, 5-9 iunie 2010), au participat scriitori, traducători, editori din ţări precum Armenia, Bosnia şi Herţegovina, Canada, Cipru, Egipt, Franţa, Germania, Israel, Marea Britanie, Macedonia, Muntenegru, Polonia, Republica Moldova, Serbia, Slovacia, Slovenia, Turcia, Ungaria şi România. Tema acestei ediţii: *Mărirea şi decăderea personajului în ficţiunea literară*. Parte dintre intervenţii au alcătuit un dosar în *România literară* nr. 22-23, prefaţat, cu o săptămână mai devreme, de eseul lui Ştefan Borbély (reprezentant, la Festival, al Filialei Cluj a USR, alături de Constantina Raveca Buleu) *Personajul apocaliptic*. Personajul literar a fost privit din toate direcţiile şi comentat cu cele mai diverse instrumentare. Iată câteva titluri: Krzysztof Czyzewski (*Străină, alta, ea însăşi – noi întrupări ale Medeei*), Matei Vişniec (*Cum i-am inventat pe Cioran, Cehov şi pe Jeanne d’Arc ca personaje de teatru*), Mohamed Salmawy (*Personajul în romanele lui Naguib Mahfouz*), Alev Adil (*Autorul în căutarea unui personaj: consideraţii despre strategiile literare postmoderne şi vocea autobiografică în romanul contemporan*), Donny O’Rourke (*Literatură, identitate şi schimbare politică în Britania celtică*), Dan Lungu (*Realitatea slabă şi metamorfozele personajului*), Doru Munteanu (*Personajul – Copilul lui Dumnezeu*), Horia Gârbea (*Personaje second-hand*), Virgil Podoabă (*Personajul ca sinteză între ficţiune şi document*), Constantina Buleu (*De la personajul istoric la proiecţia lui ficţională*), Dumitru Chioaru (*Simbolistica măririi şi decăderii personajului*) ş.a.m.d. Moderatori: Nicolae Manolescu şi Eugen Negrici.

În ciuda acestei introduceri, nu voi intra în detalii. Festivalul şi tema lui sunt doar un pretext pentru marginaliile ce urmează.

Personajul literar nici nu se măreşte, nici nu decade, cum presupunea provocarea lansată la dezbaterile de la Neptun. Nici evacuat ca să aibă de unde se întoarce n-a fost vreodată. În lunga şi sinuoasa lui relaţie cu autorul, şi-a schimbat accentele, costumaţia, intrările în scenă, dar nu şi condiţia. Şi el, şi autorul lui se află sub regimul unor condiţionări implacabile: mai întâi,

de „hârtie scrisă” fiind ei, nu se pot elibera nici o clipă din constrângerile şi libertăţile (adesea parşive) ale limbii în care s-au ivit, care le e „stăpână”, vorba lui Eminescu, şi pe care o pot „stăpâni”, la rândul lor, propunându-i valenţe inedite şi combinaţiuni năstruşnice, în funcţie de har şi imaginaţie. Chiar dacă circulă tot felul de formulări plăcute auzului şi transmise mai departe pe nemestecate, nu există nici un text fără autor, nici un singur rând nu se scrie singur, personajul nu face ce vrea, iar autorul nu are la îndemână nicidecum sinceritatea absolută, chiar dacă o proclamă, fiindcă totul, în câmpul scriptural şi existenţial, deopotrivă, e interpretare şi aproximare între nişte limite şi limitări. Textul e o lume mică şi limitată, după Eco, oricâte libertăţi îngăduie autorului ori cititorului. Booth are dreptate, autorul nu poate „alege să lipsească” – niciodată, din nici un cuvânt al său. Nici nu poate ieşi cu totul din sine pentru a se privi şi descrie trăind, nici nu se poate locui deplin. Relaţia omului cu sine, cu ceilalţi, cu lumea e întotdeauna cu *rest*. Poate jongla cu grade de prezenţă/absenţă, de exhibare sau camuflare, de decenţă. Emmanuel Lévinas descrie viaţa umană ca „deghizare a mişcărilor fiziologice”, ca „decenţă, ascundere, înveşmântare *şi totodată dezvelire*” a sâmburelui muritor prin asocierea inevitabilă a contrariilor (vezi *La Mort et le Temps,* 1992). Poezia/literatura, adaug eu, este decenţa sublimă, ultimă (stranie asemănare între buna potrivire şi orânduială – *decenţa* –, şi plecarea, decesul: *decedere* geamăn cu *decere* şi cu prăbuşirea şi învoirea, *decidere*). Una care ştie de la început că sinceritatea îi e inevitabil relativă, că nici un creator nu va dezvălui totul despre sine – acest *totul* e vulgar şi inexpresiv în ordine estetică –, el nu poate dezvălui „decât” totul despre *imaginarul* său sau, în cazuri alese, al vremii sale. Vorbele au valenţe infinite şi pot intra în relaţii toate cu toate celelalte. Pe cale de consecinţă, nu poţi decât să aproximezi *sensuri* parţiale şi *direcţii* vagi ale existenţei tale reale sau metaforale. Fie că-şi scrie textul direct sau înflorit, la persoana întâi ori la a treia, la persoane nesigure şi îmbinate, autorul apelează, cum tocmai se vede, la o *persoană*. Îşi este sieşi, de la început, personaj. Un roman realist ori o ego-grafie spun la fel de multe (sau puţine) lucruri cititorului despre autor, în funcţie de abilitatea textuală şi scripturală a acestuia din urmă, de proiectul său literar şi de talentul cu care îl pune în pagină, dar şi în funcţie de propria „enciclopedie personală” (Umberto Eco) a cititorului. Parafrazându-l pe George Steiner (*După Babel*),

> „Tot ceea ce putem spune despre limbă [*personaj*], ca şi despre moarte [*autor*] este, într-un anumit sens, un adevăr inaccesibil”.

Scufundaţi în „murmurul vorbirii” (textului), avem despre *limbă* şi *vorbire* (personaj şi autor) o cunoaştere pre-ontologică, aşa cum se întâmplă cu *a fi, fire* sau cu *a muri*. Toată lumea ştie, cumva fără cuvinte, ce înseamnă personajul şi autorul. Dar o ştie in-adaptat, în ruptură cu esenţa ultimă a acestor „realităţi” ficţionale. Obiectivitatea, ca exerciţiu voit, se însoţeşte cu subiectivitatea, ca dat adesea incontrolabil, într-un du-te-vino care e trăsătura fundamentală a fiinţei scriitoare/cititoare. Iar a crea şi a înţelege *personajul* nu depinde de inteligenţă sau de volumul creierului. Depinde de faptul de *a fi autor.* Şi cititor. Pactul funcţionează fără greş:

> „Prin definiţie, textele de ficţiune vorbesc despre persoane şi evenimente care nu au existat în realitate (şi, exact din acest motiv, ne impun să ne suspendăm neîncrederea)” – Dumas citat de Umberto Eco în *Confesiunile unui tânăr romancier*.

Pe urmele lui Umberto Eco, cel din *Confesiuni…*, Mircea Mihăieş adaugă (în *Ce rămâne? William Faulkner şi misterele ţinutului Yoknapatawpha*, 2012):

> „Ne emoţionează în egală măsură şi dramele înregistrate de istorie, şi cele plăsmuite de imaginaţia creatorilor. Suntem trişti sau ne bucurăm alături de personaje, ignorând orice posibilă diferenţă între real şi imaginar. Esteticul cedează în faţa emoţionalului fără a opune rezistenţă. Din moment ce nu putem avea direct experienţa tuturor faptelor planetare, am dezvoltat mecanisme moral-gnoseologice prin care ne asumăm, cu bună-credinţă, informaţiile care ne parvin. Drept urmare, existenţa sau inexistenţa lor efectivă devine secundară în raport cu capacitatea noastră de a înţelege, absorbi şi trăi prin reprezentări provenite din enorma bază de date a civilizaţiei umane”.

Adevărul ficţiunii e mai tare decât realitatea, are *legitimitate textuală internă* (Umberto Eco).

Există o anume „boală a ochiului leneş” (*ambliopie*) despre care medicii spun că ar fi foarte frecventă printre pictori. Lăsând la o parte detaliile strict medicale, metaforizând, aşadar, înţeleg că pictorii văd petele de culoare alcătuitoare de volume şi le reproduc ignorând a treia dimensiune; chiar această „deficienţă” (un fel de privire mijită, eliberată de balast) face posibil accesul la desenul din covor, cel pe care îl vor putea citi şi recunoaşte mai

apoi şi cei cu ochi harnic. Şi scriitorul este cel care adaugă răgaz limbajului cotidian, adică o adăstare/lene în spațiul cuvântului. Ne înțelegem, credea Paul Valéry, „grație vitezei trecerii noastre prin cuvinte”. Starea „obişnuită” a omului presupune ignorarea prelungirilor latente ale oricărui obiect de vorbe şi lăsarea grăbită în voia *pattern*-urilor moştenite ale propriei limbi. Poetul/scriitorul adastă prin intermediul *ralenti*-ului metaforal în detrimentul „înțelegerii” grăbite, superficiale, codificate şi convenționale dintre oameni, pledând pentru o înțelegere în care „a spune că plouă” să echivaleze cu o afirmație de extremă gravitate existențială. Starea poetică/ficțională, aşadar, cere depăşirea sensului imediat al cuvântului şi scufundarea în zvonul său de potențialități primare. Din „lenea” scriitorului se naşte veghea în fața limbii şi capacitatea de a reproduce voci nenumărate. Autorul posedă, în mod natural, o *facultate a personajului* în două dimensiuni, spre deosebire de restul muritorilor care nu se pot elibera de vederea ne-leneşă, în trei dimensiuni, una încheiată, cu etichete deja lipite pe lucrurile din preajmă. Subminând „tendința prozaică a cititorului”, cum o numea Valéry, se ajunge la cunoaşterea substanțială (în sensul pe care Camil Petrescu i-l conferă) ca *dibuire indefinită,* ca punere în contact a polului lucid cunoscător cu realitatea exterioară lui, aceasta din urmă de o pasivitate indiferentă. În fundalul „imaginilor” de la suprafață, în numele cărora au loc comunicarea şi înțelegerea dintre oamenii vorbitori ai aceleiaşi limbi, colcăie o latență impresionantă accesibilă ochiului leneş al scriitorului.

Rostirea nu e niciodată ultimă şi definitivă. Rămân mereu *resturi tensionale* (Laurent Jenny). Interpretarea, oricând remaniabilă, e singura cale de a spune ceva, orice, despre om şi lume. Numărate şi ordonate pe tot felul de căprării (principale, secundare, episodice, figurante; individuale, colective; reale, imaginare/miraculoase, simbolice, alegorice; romantice, realiste, clasice; statice, dinamice; plate sau stereotipe, rotunde sau complex-conflictuale etc.), personajele nu lipsesc niciodată din textul literar, prezența lor nu e facultativă, cum nici a autorului nu e. *Homo fictus* (omul imaginat, personajul) este un *erou* în literatura Antichității, un *caracter* în Clasicism, o *lume* complexă o dată cu Realismul romanesc al secolului al XIX-lea şi aşa mai departe. De fiecare dată, *este*. *Noul roman* îi proclamă, e adevărat, disoluția*,* dar se referă, de fapt, la asumarea unei realități a ființei vorbitoare: a scrie romane e un act intelectual. De la *povestirea unei aventuri* se trece la *aventura unei povestiri*, subiectul fiind tocmai actul imaginar, invenția continuă. Susținerea entuziastă din partea

criticii mi se pare perfect logică, fiindcă, dincolo de manifestul şocant al „înregistrării *impersonale, vizuale, obiectuale* a realității concrete, în absența sensibilității”, se contura şi se punea în discuție un impas etern omenesc – personal şi sensibil – acela al relației cu propria limbă/gândire.

În spațiul operei se întâlnesc mai multe *personaje* cu roluri reversibile, interşanjabile. Autorul este un cititor nesigur, aleatoriu, al propriului text dată fiind imposibilitatea unei lecturi absolute; tot aşa cum cititorul are sarcini auctoriale în măsura în care noua literatură nu mai ambiționează confortul, ci solicită fățiş participarea, colaborarea cu autorul în actul lecturii. „Scafandrii sufletului” din proza interbelică românească (numiți astfel de Gib Mihăescu) visau să nu mai poarte cu sine, toată viața, „un străin”. Tema de luptă a fost şi a rămas, de la prima poveste şi până la cel mai proaspăt roman de azi, aceeaşi, cu rezolvări infime. Fragilitatea şi ambiguitatea cuvântului ca segment al comunicării nu sunt, cu toate acestea, descurajante. Dimpotrivă, imprecizia şi inconsecvența înseamnă libertate. Altfel spus, atâta vreme cât realitatea rămâne profund neomenească, imprecizia cuvântului garantează tocmai omenescul din om, natura sa entropică asigurându-i viața. A face literatură nu (mai) înseamnă a propune o nouă ordine alături sau deasupra celei reale, ci a înfrunta ne-ordinea, inconsistența, aleatoriul cu o nouă variantă de ne-ordine, inconsistență, aleatoriu, *ca şi cum* totul ar fi sub control. Cum ar spune Marcel Moreau (cel din *Discurs contra piedicilor*), autorul de azi „se împarte între atracția hăului şi fidelitatea față de balustrade”.

Perspectiva narativă se schimbă, ea poate fi ontologică ori psihologică, se pot introduce referințe şocante, se poate apela la imprecizie, jocurile urzelii pot fi nenumărate, prefăcătoria abilă, se modifică detalii ale mecanismului epic, dar nu şi esența oricărei poveşti. Cineva spune şi/sau arată ceva despre cineva. În relația dintre autor, narator, personaj şi cititor, nu o *structură* se încheagă, ci, cum spune Julia Kristeva, o *structurare*. Dinamica textului asta înseamnă: forfota/forța pe care o poate declanşa imaginația creatoare prefăcându-se că ignoră limitele între care se poate mişca.

Să mai adaug aici *privirea laterală* la care apelează prozatorul, punând la bătaie, în neobosite conexiuni, diversele instrumente de cunoaştere şi interpretare pe care le-a acumulat. Nu se mulțumeşte cu privirea fixă, focalizată, strict ghidată de regulile ştiinței/artei sale, ci tentează paşi lăturalnici, sensuri derivate, improvizează interdisciplinar pentru a-şi construi personajele. Nu lipseşte din această privire nici sensul antropologic

al efortului de a se pune pe sine în locul celuilalt pentru a-i descifra perspectiva, neliniştile, modelul de lume. Antropologii vorbesc şi despre diferenţa dintre ochiul *optic*, dinamic, care nu se opreşte asupra obiectului observat, ci îl vede rapid, panoramic, şi ochiul *haptic* (termen derivând din grecescul *haptomai*, a atinge, a se lipi de), privire care apropie, atinge, mângâie, la figurat, contururile celuilalt, într-un act insistent-delicat de recunoaştere (am folosit aceste metafore critice improvizate comentând cartea Hannei Bota *Ultimul canibal*).

Autorul, maestrul de ceremonii textuale, şi naratorul, cel căruia îi acordă onoarea de a da prima interpretare, prima lectură istoriei imaginate/descrise, sunt obligatoriu *personaje*, oricât de multe sau puţine, puternice sau firave ar fi personajele „tradiţionale” convocate în text. Lectura unui roman îţi acordă libertatea de a-i comenta pe toţi trei (autor, narator, personaj) ca pe nişte oameni/semeni şi te expune, dacă faci public comentariul tău, la receptarea – şi a ta – ca personaj care se spune de îndată ce formulează o frază *despre*. Caracterul rebusistic al romanului (în sensul pe care-l conferă Booth termenului, în *Retorica romanului*) se revarsă dincolo de coperte, invadează lumea şi nu arareori poate fi *arbiter existentiae*. Căci lumea întreagă continuă să fie o *scenă*.

Minte-mă! – sau despre lectura confidențială

Folosesc ca relansator al temei – *relația cititor-scriitor* – titlul unui serial simpatic, *Lie to me*, construit pe ideea manifestărilor gestuale şi de mimică ale minciunii, tot atâtea semne într-un cod larg-omenesc descifrabil la o privire atentă şi exersată. Mai adaug şi amănuntul că pariez deopotrivă pe ficțiunea realității şi pe realitatea ficțiunii. Cu alte cuvinte, ştiu la fel de bine că, pe de-o parte, realitatea, oricât de mari îmi sunt cunoaşterea, ştiința, luciditatea, nu mi se dă în toate detaliile ei, că îşi păstrează misterul; pe de altă parte, că singura cale de a o controla şi înțelege este ficțiunea, în sensul foarte larg de interpretare liberă şi imaginativă/imaginantă de *semne*. Aparenta (?) incapacitate a cuvintelor de a-şi arăta pe dată *calitatea de adevăr* sau *minciună* m-a şocat încă din copilărie. Că „omul mare" nu *vedea* că spun adevărul şi că *aşa* s-au petrecut lucrurile, fiindcă le traduceam cât mai fidel în cuvinte, mi s-a părut un rău insuportabil. Democrația teribilă a cuvântului care îmbracă la fel de bine adevărul şi minciuna, realul şi ficțiunea („şi irealul e vorbibil" – Paul Zumthor), fără a avea mărci speciale, identificabile, mă speria. Am început să privesc cuvintele pe furiş, ca să aflu ce ascund. Să caut etimologii, să exersez împerecheri neaşteptate. Să verific în alte limbi proaspetele descoperiri. Orice aş fi făcut, nu puteam depăşi o lege a „cuvântătoarelor" pe care mama o rezuma lapidar: „Şi minciuna-i vorbă!". I-am adăugat, după şiruri de lecturi, o completare şi mai derutantă: nu e doar vorbă, ci, vorbă fiind – manipulată şi manipulatoare ca orice lectură –, e, pe cale de consecință, şi *realitate*. Legea lui „ca şi cum", *als ob*, vaihingeriană, totuna cu acel „ziceam că", al jocurilor din copilărie, dar şi *discursul îndrăgostit* legitimând un construct salsburghez nu sugerează altceva. *Minte-mă!* nu e doar fatalitatea comunicării umane prin limbaj, dar şi rostul artei, al literaturii, chiar dacă mărturisit în doze ținând de mode şi contexte. Polițistul descins la fața locului, într-o schiță a lui Åapek, înregistrează, tot mai derutat, depozițiile năucitor de neasemănătoare ale martorilor oculari. Privind aceeaşi banală întâmplare, oamenii spun poveşti de o varietate care celebrează încă o dată diferența, diversitatea, excepția. Enciclopediile personale rezultă extrem de rar simfonic, rezultanta le e hărțuită din toate părțile. Că Istoria înregistrează cu precădere confruntări şi

tensiuni nu mai e decât în firea lucrurilor. Drumul spre Adevărul cel mare şi unic (cenuşiu, mut, placid) e pardosit, definitiv şi implacabil, cu puzderie de minciuni colorate, gureşe, fremătătoare care se cred adevăruri.

Tot aici de invocat metafora celor *treisprezece feluri de a privi o mierlă* (Wallace Stevens: *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*). Scriind despre Faulkner, Mircea Mihăieş ştie că „nici un studiu critic, oricât de izbutit ar fi, nu poate trăda întregul mister al universului înfățişat de scriitorul american”, iar Faulkner însuşi completează imediat:

> „Nimeni nu poate vedea adevărul. Pentru că te orbeşte. Priveşti şi vezi doar o parte din el. Altcineva îl priveşte şi vede o parte oarecum diferită a lui. Dar, luate împreună, adevărul se află în ceea ce au văzut, deşi nimeni n-a văzut întregul adevăr. […] Aşa cum ați spus, e vorba de treisprezece feluri de a privi o mierlă. Dar adevărul iese la iveală atunci când cititorul a parcurs toate cele treisprezece feluri în care te poți uita la o mierlă, şi atunci el obține propria lui imagine a mierlei, a paisprezecea, care, îmi place să cred, e adevărul” (*Faulkner in the University,* Edited by Frederick L. Gwynn, Joseph L. Blotner, Charlottesville, Virginia: University of Virginia Press, 1995; fragment tradus de Mircea Mihăieş).

Primul scriitor a inventat minciuna, primul cititor a făcut-o să dureze (detalii savuroase se pot găsi în *Istoria lecturii*, al lui Alberto Manguel). Pactul dintre scriitor şi cititor (fie el simplu consumator de literatură sau profesionist al lecturii critice) introduce, repet, un acord tacit şi o bună porție de încredere reciprocă. Eu, cititorul, accept să te iau drept intermediar sau partener în efortul de a înțelege lumea. În cazurile fericite, când scrisul e „adevărat” (adică trece cu bine vămile estetice, totdeauna mai *grele*, în toate sensurile, decât cele etice), pot crede că (şi) despre mine vorbeşti. Tu, scriitorul, respecți regula jocului. Eu ştiu că nu poți lipsi din scrisul tău, că orice text literar *te* spune, din tine se hrăneşte, dar tu te prefaci că ştiința ta e obiectivă şi *mai presus* (cu forme/formule diverse, ținând de epocă, de aşteptări, de capacitatea de a te încrede ficțiunii diferită în contexte diferite). Laconismul funciar al Textului asigură comunicarea. În procesul lecturii, „textul literar se întemeiază pe puterea lui de a produce ceva ce el însuşi *nu* este” (Wolfgang Iser), având nevoie de cititor, de o *structură de realizare.* Povestea ta nu mă poate ignora fără a-şi pune în primejdie *existența*.

Când cartea îşi spune *jurnal, memorii, amintiri* etc., cititorul ştie ce are de făcut, în ce dispoziție interpretativă se instalează. Nicolae Balotă spune

clar:

> „Caietele succesive ale acestui *Jurnal* trădează voința de a mă situa în acel loc unic în care – ca în solilocul unui vis rupt de lume – conştiința mea îşi proiectează adevărul său, un adevăr ce este al meu şi nu al lumii, un adevăr pe care vreau să-l imprim lumii [...] într-un fel, aş dori să fiu un plan de referință”.

„N-am scris niciodată doar pentru mine” e mărturisirea unei conştiințe timpurii a menirii de martor exemplar, care-şi începe mărturia cu sine însuşi. Şi care ştie prea bine că jurnalul poate cădea în delațiune când vine în atingere cu delirul de interpretare şi cu lipsa de măsură a mărturisirii. Poate fi un monstru, în sensul dat termenului de Marcel Moreau:

> „O scriitură care nu poate să se mintă pe sine este în mod necesar o scriitură care nu poate disimula mai răul. E, totodată, fatalmente, un Monstru, rănit, dar, cu toate astea, monstru. Paradoxul acestui monstru este de a fi, în acelaşi timp, libertate şi captivitate. Teritoriul pe care se mişcă e vast, de vreme ce e chiar viața interioară, nemăsurata şi obscura subterană a ființei...”.

Ca un *poltergeist fantasmatic*, jurnalul/memoriile conțin o dublă mişcare a imaginarului: inventează un *mişcător-de-mobile* interioare a cărui existență e deja imaginară şi care nu va face ficțiunea interioară mai puțin imaginară, însă va furniza un material de o aparentă concretețe pe care se poate lucra realitatea. Jurnalul e fantasmarea unei *zone* care să poată accepta nume propriu. Personajul conturat ca proprietar al zonei e o ficțiune, nu i se mai poate pretinde să răspundă pentru faptele sale; dar e şi cea mai „adevărată” dintre ființele alcătuitoare ale eului. În *Jurnalul* lui Gide stă scris:

> „nu de mine m-am interesat, ci de conflictul anumitor idei cărora sufletul meu le-a fost doar scena şi în care funcția mea nu era atât aceea de actor, cât aceea de spectator, de martor”.

Jurnalul, ca specie, e de comentat între ficțiune şi document, cu precauțiuni cerute de această teribilă cumpănă a oricărui Text, în cele din urmă (Simona Sora scrie despre „ceea ce pretențios se numeşte «literatură personală», de parcă nu întreaga literatură ar fi personală şi subiectivă” – vezi *Dilema veche*, 371, din martie 2011). Opera de ficțiune alege,

selectează din magma trecătoare a zilei şi recompune sensuri, structuri coerente. Adeseori pomenita independență a eroilor dintr-o carte e o simplă figură de stil; ea numeşte aparenta uşurință şi părelnica autonomie cu care par să se mişte aceştia atunci când „scena" a fost bine articulată. Când Henry James mărturiseşte grija cu care construieşte un cadru în care apoi personajele *se mişcă singure* nu spune nicidecum că le lasă din mână, că el poate lipsi de la fața locului. Cadrul însuşi are doze inerente de subiectivitate. El arată tocmai *felul* (se subînțelege că există mai multe feluri posibile, toate legitime, în ultimă instanță!) în care vede *acest* autor lumea. Cu o poetică extrem de „relativă" în ciuda repetatelor circumscrieri teoretice, jurnalul este, esențial, *transcriere*, nu *scriere*. Comportamentul celui care scrie jurnal e asemănător cu cel al romancierului, minus eforturile celui din urmă de a construi edificiul romanesc, de a rotunji caracterele, de a supraveghea logica de-curgerii înspre o încheiere cu mesaj. Jurnalul are libertățile ficționare ale romanului şi mai puține rigori de respectat.

În *jurnale/memorii/egografii/autoficțiuni,* scrise din perspectiva unui autor dispus să se confeseze cu „neruşinare", dezinhibările sunt *accentul nou* cel mai evident al ultimelor două decenii româneşti (vezi cărți semnate de Gabriel Liiceanu, Mircea Cărtărescu, Ioana Bot, Matei Călinescu, Nicolae Breban, Livius Ciocârlie, Mircea Zaciu, Nicolae Balotă, dar şi Dorli Blaga, Al. Muşina, Radu Mareş). Dar spunerea de sine e (parțial) literaturizată, căci interpretează şi pune în ordine ceea ce se răzvrăteşte în contra oricărei ordini – viața însăşi cu toate fețele ei de zi şi de noapte. Cronologia jurnalelor nu e, oricât ar părea de ciudat, *adevărata* cronologie. Zilele *cură*, dar viața are bucle şi rupturi, gândul tremură şi se frânge. Nici măcar însemnările despre vreme nu sunt „valabile“ în absolut. „Azi a fost mai frumos ca ieri“ nu e un adevăr meteorologic, ci unul psihologic, particular, personaliza(n)t. Gândul merge înainte şi înapoi, aleargă, stă pe loc. Cuvintele îi țin cu greu isonul. Ele vin mereu din trecut, au *cazier*, chiar dacă gândul a luat-o înaintea orologiului şi prospectează.

Jurnalele lui Gabriel Liiceanu, de pildă (vezi, de pildă, *Întâlnire cu un necunoscut*, 2010) pot fi subsumate *universului elegant* al cercetătorilor fizicii moderne, cei care caută „legea totului", sperând să împace ştiința străină acumulată din afară cu ştiința rebelă a ființei muritoare şi, da, *necunoscute*. Ceea ce atrage mai ales în paginile sale e dansul acesta al *stringurilor*, aş zice, surprinzător pentru sine şi pentru cititor, deopotrivă. Jocul infinitezimal al umorilor (câteodată negre şi „rele"), declarațiile de

autonomie ale unui trup în crepuscul, perversitățile minții exersând uitări care s-o îmbrâncească cât mai aproape de adevărul propriu sunt ingrediente combinate cu o eleganță alintată şi cu abia ținută în frâu disperare. Fragmentul este calea aleasă şi nici nu putea fi alta. Doldora de *corzi* bulucite în căutarea unui sens unic şi împlinit, Liiceanu le înmănunchează într-o ordine aproximativă, volum după volum, cu răsuflarea tăiată, căci în orice clipă ele ar putea desena *engrama* ultimă, definitorie, sau zădărnicia. Jurnalele sale respectă şi cerința orizontului unificator. Însemnările nu sunt niciodată fleacuri consemnate în dorul lelii. Dimpotrivă, fiecare fragment conține o didactică elegantă, are un rost şi un schepsis. O *învățătură* care poate fi transmisă în formulări rafinate şi nu de puține ori oraculare. Cel care se învață din fărâme, deprinzând Citirea în lucruri mărunte, presimte (şi pe urmele unui Alexandru Dragomir, să zicem) că oricând se pot ivi, dacă nu încheieri rotunde, măcar reuniuni de sens („Scriu dintr-o anumită nevoie de coerență cu mine însumi”). Fragmentele sunt ordonate în perfectă stare de veghe („cei mai mulți oameni folosesc cuvintele ca şi cum ar vorbi în somn. Doar puțini le folosesc treji fiind”). Aventura scrisului ca escavare este descrisă repetat cu o artă a suspansului bine stăpânită, dar şi cu un prag necesar:

> „suntem singuri, zidiți în nesinceritatea noastră. Nimeni nu poate mărturisi până la capăt”.

Neputința nu e comandată doar de limitele cunoaşterii, ci şi de frâna estetică – sunt lucruri care, spuse, strică eleganța discursului despre sine.

Genul prozei-mărturie/jurnal are perfectă acoperire şi se citeşte cu sufletul la gură. Un *raport* ca acela al lui Kazantzakis, *Infernul tandreței* traversat de Alain Bosquet, refacerea de sine a lui Canetti, cel din jurnal, sunt tot atâtea tentative de a impune individul, cu toate meandrele sensibilității şi gândirii, deasupra oricăror rațiuni supraumane. Atracția vine şi din ispita pe care o lansează, cu o dispensă de bună purtare. Genul autobiografic, cu toate speciile lui, scoate cheia din broască şi te invită să priveşti. Privitul prin gaura cheii e una dintre vechile îndeletniciri omeneşti. Nici proza de ficțiune n-o neglijează.

> „Devoalarea «personajului» scandalos din inima unui jurnal veritabil (şi toți suntem scandaloşi, în afară de sfinți) oferă exact ceea ce aşteaptă voyeur-ul incurabil din orice

> citito pasionat de jurnale”,

zice Simona Sora.

Nu altminteri se întâmplă cu romanele.

Când scrii la modul confesiv, cu o mărturisită, dar vag delimitată doză de autobiografic şi autoficţiune şi o faci pentru un cititor anonim, abstract, imaginar, dar *real*, fiindcă îl bănuieşti la capătul celălalt al scrisului tău, jucându-şi cu acelaşi profesionalism ca şi tine partea lui de rol, *te* scrii, în general, cu grijă. Personajele tale primesc trăsături verosimile, le deghizezi aşa încât prea intimele tale mărturisiri (unele alunecate în pagină fără voia ta, ca scăpări de condei, de atenţie, de control) să nu poată fi lesne depistate. Faci toate astea fiindcă cititorul nu e confesorul tău absolut şi strict, ci unul relativ şi vast. Voi, amândoi, faceţi parte din acelaşi joc de semne, pariuri, constructe. Între voi iţele trebuie să rămână libere. Libertăţii tale de exprimare să-i poată răspunde legitim libertatea de interpretare a cititorului. Adevărul unei cărţi nu stă în eficacitatea utilizării secvenţelor sale în viaţa curentă, ci în enunţul impersonal şi oricând personalizabil pe care îl conţine.

Pactul cititorului cu scriitorul cere însă şi o doză de prefăcătorie, tot mai greu de gestionat pe măsură ce moda autoficţiunilor ambigue se întinde. Dacă o dezinhibată, măcar ca proiect, scriere de sine, presărată cu probe prin care îi poate fi dovedită „autenticitatea subiectivităţii”, îşi spune *roman*, dacă textul se iveşte dintr-o revărsare adânc personală, violent confesivă şi descarcă în pagină, cu bună ştiinţă ori involuntar, material numai bun de interpretat psihanalitic – ei, bine, în toate aceste cazuri, ce aşteaptă scriitorul să facă cititorul său? Să respecte uzanţele dansului de societate şi să se prefacă a nu şti exact despre ce e vorba, chiar dacă lectura sa ar fi în stare să vadă mai mult decât se vede în literă? Se cuvine sau nu să spună mai departe ce a aflat privindu-i fiecare rictus scriptural, fiecare ridicare din sprânceana verbului, fiecare grimasă a frazei? Să citească textul ca fiind al unui străin şi să comenteze fără restricţii? I se destăinuie, oare, ca în confesional ori ca pe divanul psihanalistului interzicându-i – abuziv, după regula confidenţialităţii, activă în aceste alte planuri, nu şi în literatură – să îl dea de gol? Să fie la mijloc şi un soi de masochism scriptural, el extrăgându-şi plăcerea şi din dilema în care îşi pune cititorii?

Mărturisirile prea amănunţite legate de suferinţe ale trupului ori ale inimii – dacă nu au discreţia albă, înaltă şi seninătatea reflexivă a cărţilor blecheriene, de pildă – îmi repugnă. Violenţa lor patetică, trufaşă,

pretinzând atenție exclusivă şi regim preferențial în numele dezgolirii fără rest pe care o pun în scenă îmi blochează reacțiile. E un şantaj la mijloc pe care nu-l pot accepta. Îmi anulează libertatea de atitudine şi interpretare, căci nu mă pot îndoi, nu pot introduce bemoli, nu pot nici tempera, nici astâmpăra durerile prefăcute ori doar exagerate. E un fel de „despre morți numai bine" la nivelul lecturii. Dacă aş alege să spun tot ce am *citit* dincolo de grimasele şi gesturile textuale, aş putea fi acuzată de insensibilitate ori de calomnie. Adevărurile patetice sunt, la modul inflexibil, dependente de minciună. Nu pot trăi fără ea, pe ea o caută, prin ea îşi vindecă neputințele. *Minte-mă*, îmi cer ele, blocându-mă într-o rețea de analfabetism monden şi umanitar. Patima lor îmi subțiază chiar calitatea de cititor împătimit, încântat de „zgârieturile" pe care le poate lăsa pe suprafața textului. Sunt cărți care cer adorare mută, mângâietoare, nu lectură interpretativă, zgrunțuroasă. Iată ce scrie Lucian Raicu, citat de aceeaşi Simona Sora:

> „Jurnalul (şi într-un anume sens orice literatură care vrea să intereseze pe lacomul de secrete cititor) presupune neapărat un act sacrificial, o jertfire a «demnității» celui care scrie; o parte, cel puțin, a ființei autorului său consimte să se lase devorată de privirea satisfăcută a celuilalt, a celui care citeşte şi tace, având motive să se simtă bine în preajma răului dezvăluit, a dezgolirii riscante (şi ruşinoase) a intimității păcătoase, a vulnerabilității autorului de jurnale şi de literatură, în general..."

E adevărat, pe de altă parte, că astfel de întrebări legate de gradul de credibilitate se ridică şi în cazul unui roman „pur", dar acolo convenția nu e încălcată, *temele* şi *partiturile* sunt lăsate în seama personajelor, fie ele oricât de fidele/aservite viziunii auctoriale. Acolo am convenit că nu *despre* autor este vorba, ci *dinspre* el. Contractul de lectură a specificat net „minciuna romanescă". În cazul prozei confesive care îşi spune roman, în care eul narator are datele de stare civilă şi semnalmentele publice ale autorului, convenția e nesocotită. Acest prozator nu mai minte. Sau pretinde că nu mai minte. Iar cititorul e prins la mijloc, blocat între enunțuri contradictorii şi obligat să... tacă largi „postate" de interpretare confidențială.

Micul meu impas de receptare e, îmi dau seama, al oricărui cititor aflat în preajma autorului. Un impas (ignorabil, altminteri, fiindcă cititorului nu îi e niciodată greu să se prefacă, elegant şi urban – eternul dans de societate –, că nu ştie ce ştie) care se atenuează odată luată distanța în timp şi spațiu. În

fond, nici autobiografia care îşi spune astfel nu e „adevărată” în absolut, fiindcă tendința/tentația de a *măslui* (în bine, în rău, prin accent excesiv ori tăcere asupra unor detalii) e a oricărui subiect în neobosit proces – exuberant ori crizic – de cunoaştere şi autocunoaştere.

Fond (erotic) secret în literatura română

Câteva repere. Adam şi Eva descoperă Ruşinea. De atunci (?) încoace, trupul e satanizat, împins în umbră, în noapte. Religia (biserica) manipulează prin interdicţii şi ameninţări cu pedepse incontrolabile – focul iadului – şi dobândeşte controlul asupra trupului, deci asupra simţurilor naturale.

> „Gândurile metafizicii, nota Lucian Blaga pe un ton de bogată ambiguitate, sunt profund incomode, [...] incomode fiindcă ele răpesc, cu riscul înnebunirii, sufletul din orizontul pur biologic, spre a-l aşeza între poveste şi profeţie; incomode fiindcă sub puterea lor magică ne smulgem rădăcinile din pământ pentru a le întoarce spre azurul în care nu pot respira decât stelele."

Evul mediu e bântuit de grylli şi monştri cu multe *capete* şi, eventual, *picioare*, dar nu *viscere*. Indiferent ce se întâmplă între oameni – căci se întâmplă, nu-i nici o îndoială, în intimitatea secretă şi mereu promiscuă, potrivit mentalului dominat de *porunci*, a alcovului – rămâne ascuns şi impregnat de ideea păcatului; orice poate deveni păcat de pedepsit teribil dacă laşi simţurile în voia lor. Abstinenţa de la gust (postul), miros (la fel, deşi mai îngăduit, dacă e puternic şi alungă mirosul natural, animalic – vezi tămâia!!), pipăit (ruşinea atingerilor), văz (totul se întâmplă pe întuneric, să nu vezi ce anume atingi şi descoperi) şi auz (vezi cuvintele *interzise* legate de sex, devenite, cu totul simptomatic, înjurături!) e considerată adevărata *natură* a omului. Poveştile sunt pline de aventuri şi fapte morale şi se încheie cu o nuntă, adică sfârşesc cu un ceremonial care nu presupune decât, cel mult, privirea în ochii iubitei/iubitului şi un sărut, dacă e purificator ori salvator (vezi *Albă ca Zăpada, Frumoasa din pădurea adormită*). Copiii se nasc, în aceleaşi poveşti, de cele mai multe ori din altceva – o boabă de piper, de pildă –, imaculat, ca Isus. Europa creştină pare mai descumpănită sexual/senzual decât alte zone – orientalul, de pildă, se conduce după multe legi ale trupului şi le exploatează pentru atingerea armoniei cu sine şi cu lumea.

Literatura erotică e mereu *îndrăzneaţă* şi *interzisă*, circulă pe sub mână. Oricât de liber şi libertin e Parisul sfârşitului de secol 19 – după relatările lui Maupassant –, libertăţile se petrec într-o rezervaţie – bordelul – şi legătura cu ea lasă pete pe biografii „onorabile". Tot ce e legat de sex e, scurt, nesănătos. Obligat să trăiască neîntreg, să-şi ascundă buna înţelegere cu trupul, omul se înstrăinează de sine, scindat şi nesigur, tentat să privească dincolo mereu prin gaura cheii, „furând" adevărurile cele mai intime ale trupului său. Află târziu că tot ce oferă acesta cu cele 5 simţuri ale sale face parte din viaţă şi o întregeşte. Sexul/sexualitatea nu e lucru de ruşine. Până şi Marius Chicoş Rostogan ştia că *naturalia non sunt turpia*. Cel de-al şaselea simţ e *stilul*, modul elegant şi personalizat în care îţi exploatezi „proprietăţile" corporale. Nu poţi auzi „clipocitul sângelui", nu poţi preţui tenacitatea şi discreţia cu care se pune în slujba *ta* decât sub privilegiul bolii (vezi M. Blecher) ori al unei lucidităţi echivalente. Marcel Moreau poate fi un *cicerone*:

> „În fiecare dimineaţă mă regăsesc cu mirarea de a fi viu. Veghea serii mă făcuse totuşi, istovit de frenezie cum eram, să am senzaţia eşuării, ca o umbră printre umbre, pe un liman ostil. Am luat somnul drept consacrare a morţii: nu-i era decât parodia. Ar fi putut să mă *isprăvească,* iată că mă întremează. Sentimentul care mă încearcă la trezire nu-i fumegos, nici încâlcit: îl însoţeşte un extraordinar puseu de senzualitate în cursul căruia mi se arată prezenţa secretă ori manifestă a obiectelor [...]. Noaptea pare să fi refortificat sufletul lucrurilor cu o stranie voluptate [...] În acelaşi timp, reînnod legăturile cu un trup căruia-i aflu deodată fuga nocturnă şi onirică. Îl contemplu. [...] Mâna mea pipăie căldura trupului şi-i măsoară deopotrivă finitudinea şi atotputernicia. Orice om sănătos ar trebui, astfel, în fiecare dimineaţă şi peste zi, să verifice prezenţa, ca volum şi ca palpit, a unei părţi, măcar, din trupul său, să se scufunde în contemplarea pielii sale, a desenelor şi pliurilor sale, a fenomenelor care o învineţesc ori o îngroaşă. Această percepţie a percepţiilor poate fi câteodată intensă, aproape insuportabilă. Dar ea are avantajul de a apropia ameţitor conştiinţa noastră de forţele teribile care ne alcătuiesc. Bătucită de futilităţile existenţei, conştiinţa noastră s-a rupt de hrana sa majoră: pulsiunea vitală. Emoţia de a fi un om viu nu ne e decât rareori dată în toate privilegiile ei. Doar mirarea, neîncetat reînnoită, de a fi în viaţă ne poate conduce la inventarul energiilor fantastice care mugesc în străfundurile noastre" (Marcel Moreau, *Les arts visceraux,* 1975; ediţia românească, *Artele viscerale*, Editura Libra, Buc., 1997, traducere Irina Petraş).

Interbelicul face primii paşi serioşi spre emancipare, exersând retorica iubirii. Revoluția sexuală postbelică e *revoluție*, căci depăşeşte nişte constrângeri şi o face, firesc, prin excese, ca orice revoluție/răscoală; mai degrabă răscoală, în sensul etimologic de sculare/deşteptare excesivă, cu asupra de măsură, dar şi *mai bună*: *ră(s)* e şi calitativ.

Retorica iubirii sau Eros între războaie. Cuvintele lui Pietro Grala (*Act venețian*)

> „Bucuriile adevărate ale dragostei sunt bucurii ale minții [...] Vorbeai că dragostea este beție, ei bine, omul inteligent nu se îmbată”…

sintetizează o întreagă *ars amandi* decantabilă în toate scrierile lui Camil Petrescu (îl iau ca exemplar pentru întreaga perioadă). Pentru prozator ca şi pentru personajele sale, dragostea este un fenomen intelectual. Senzualismul „vulgar şi aprig” este amendat violent, sentimentalismul însuşi e „un indice scăzut de tot” atunci când nu are şansa de a fi controlat de conştiință. Privirea aburită nu poate fi condiție unei afectivități remarcabile. Nimic „fără frunte” nu intră în definirea de sine a eroilor. *Expresia* se impune ca esențială, retorica iubirii se poate instala. Autenticitatea unui sentiment se dobândeşte prin ordonare, purificare, sobrietate. A iubi iubirea, în sens cavaleresc, e semn de noblețe şi victorie asupra impulsurilor vulgare. Legătura inseparabilă dintre pasiune şi expresia ei se petrece sub controlul lucidității. Povestea marchează depăşirea instinctului şi instalarea într-un *stil*. Prin cuvânt, pasiunea poate fi *întreținută*, în ambele sensuri ale termenului – e convorbită, comunicată şi i se asigură viața. Ştefan Gheorghidiu se confesează eliberându-se de o eroare, încheierea discursului îndrăgostit şi a istoriei infidelității fiind totuna cu epuizarea unei experiențe erotice. Pentru Fred Vasilescu, iubirea adevărată este „o convorbire între două inteligențe”, colaborând deopotrivă la „întreținerea” ei. Cele două romane sunt etape succesive de înțelegere şi cuprindere a sentimentului erotic, corespunzând unor raporturi schimbate în relația morală burgheză/morală romanescă. De amintit aici observația lui Ortega Y Gasset la „cristalizarea” stendhaliană: astfel înțeleasă, iubirea este de la început o eroare. Acționând într-un singur sens, dinspre bărbat spre femeie – amăgirea fiind, de altminteri, o trăsătură masculină – „cristalizarea” urmează inevitabil două faze: una a amăgirii semiconştiente,

cealaltă a dezamăgirii, a de-cristalizării. Drama, câtă este, se naşte din nepotrivirea dintre ficțiune şi realitate. Însă, nu „cristalizarea” e vinovată, ori nu numai ea. Fictivă este ambiția/credința eroului că e unic furnizor de cristale; tot aşa cum tânărul Werther se imagina soare unic pentru „piatra boroneză”. Între cele două nopți camilpetresciene, femeia (*celălalt*) e un mic animal, o jucărie, „miniatură de fildeş mărită” (vezi ciclul *Kicsikém*) căreia i se refuză orice manifestare rațională, spirituală. Însă livrescul exsangvinat al poveştii de iubire din *Ultima noapte*..., prea răspicat rostită ca bucurie ori durere a minții în exclusivitate, este întrerupt, în vreo două rânduri, de paranteze de o necenzurată senzualitate. Personajul mărturiseşte, în fraze demne de violenta poezie a „păcatului” arghezian, plăcerea primară, viscerală, a istovirii cărnii prin altă carne:

> „Am înțeles, din nou, că iubirea fizică frumoasă e o profanare. E nevoia amară de a zdrobi, de a răzbi într- o îmbrățişare, o dată cu trupul frământat, şi sufletul, prizonier suav în el, în clipele acelea. Şi cu atât mai aprigă e voluptatea acestei pângăriri, cu cât mai plină de noblețe e icoana răsturnată. Cauți, crescând în exasperata, în smintita înşurubare, durerile şi bucuriile trecute, frumusețea luminoasă a fericirilor trăite, plănuieşti devotamente de înger lânced şi gingăşii înduioşătoare, jocuri de inteligență neasemănate şi melancolii zâmbitoare. E bucuria de a vedea, răvăşită, leşinată de voluptate – prin tine – femeia dragă, cu sufletul zăpăcit de această goană continuă, şi pe urmă încremenit în spasm, ca în fața unui miracol”.

Chiar dacă rămâne orgoliul posesorului unic – „prin tine” – şi se ameliorează rătăcirea carnală printr-un amendament de „polaritate noocratică” – „Interesul sexual e unul în afară de ideea de personalitate” –, pagina are efectul unei ferestre spre abis. Componenta thanatică a istovirii erotice e deconspirată parcă fără voie, într-o uitare de sine, e adevărat, curând redresată.

Lunga după-amiază de august din *Patul lui Procust* începe dintr-un impuls minor, dar „estetic”, nicidecum prea fragil pentru a motiva orele petrecute în alcovul Emiliei:

> „E cald, şi după-amiaza asta de august e calmă şi îmbâcsită, ca în orele de siestă un harem adormit. Încep să-mi simt corpul, aş mânca piersici şi aş vrea să văd o coapsă de femeie frumos arcuită, cu pielița albă, ca să ți se lipească de podul palmei”.

Cârma este abandonată în seama unei visceralităţi extrem de propice memoriei libere. Menţinută la foc scăzut, senzualitatea creşte permisivitatea introspecţiei. Totul va putea fi văzut „altfel” prin vitraliul de harem al unui trup debordant. Fred Vasilescu experimentează „treptele iniţierii desăvârşite” enumerate de Diotima în *Banchetul* lui Platon. Trupurile frumoase nasc gânduri şi vorbe frumoase, *iubitorul* este cel care iubeşte în chip frumos şi care, la capătul iniţierii, descoperă frumuseţea sălăşluind în toate, una şi aceeaşi indiferent de formele pe care le îmbracă. Instalat în frumuseţe, Fred trăieşte începutul prelungit al unei iubiri, dezbrăcat de orice convenţii şi prejudecăţi („am privit-o cu neruşinare”), în voia unei senzualităţi eliberate de cenzura orgoliului masculin. Dacă în *Ultima noapte…* suntem mai aproape de André Gide, cel din *Şcoala femeilor*, de pildă, relaţia fiind întreţinută prin confortul pe care îl poate oferi, pentru sentimentul instalării adecvate în propria existenţă, în *Patul lui Procust* „neruşinarea” cu care este privit raportul erotic trimite mai degrabă la perspectiva revoluţionară şi şocantă în epocă a unui D.H. Lawrence. Nu animalitatea pură este celebrată, ci buna convieţuire dintre trup şi spirit, amândouă putând fi cultivate cu orgoliu şi rafinament ca instrumente de subminat finitudinea. Camil Petrescu se desparte aici net de ceilalţi prozatori interbelici. De Anton Holban cu analiza demolatoare de sentiment, obsesiv indiscretă şi incapabilă de progres; de scăzutele „tragedii” sentimentale jucate de Gib Mihăescu într-o lumină mică de târg sadovenian; de Hortensia Papadat-Bengescu cu bolnavii ei căzuţi întâmplător în simple împreunări fiziologice, atinse de grotesc; de eleganţa resemnat-visătoare, fără sânge, a iubirilor Henriettei Y. Stahl; de aventurile galante de donjuan autohton descrise de Sergiu Dan în răspăr şi coborâte în groasă trivialitate la H. Bonciu (acesta, totuşi, un mic precursor al limbajului dezinhibat de astăzi); de livrescul melodramatic, cu respiraţie scurtă, al lui Cezar Petrescu; de romantismul întârziat, prăfuit-lunatic al lui Ion Vinea; de aromirea dulceagă, şăgalnică a vârstei abia mature la Ionel Teodoreanu şi chiar de patima violentă, viguroasă şi aproape de pământ a lui Liviu Rebreanu. Atras ici-colo de misterul exasperant, cu iz oriental, prezent în proza lui Mircea Eliade (cel din *Şarpele*, de pildă, amintit de scena îndelung degustată a escapadei senzuale alături de Mouthy, strania „lighioană erotică” din *Patul…*), Camil Petrescu situează erosul la nivelul experienţelor capitale ale fiinţei, debarasându-l de vechi prejudecăţi, deloc grăbit să-i adauge altele, de semn schimbat, prin exhibări stridente. Nimic

nu *este*, totul *se face* în limitele existenței umane. De aici şi firescul, şi neruşinarea cu care sunt luate în seamă toate valențele ființei. O visceralitate tulburător reflexivă, o senzualitate apropiat secondată de gândul lucid fac din *Patul lui Procust* un roman revoluționar prevestind marele val al romanului european de detabuizare a erosului.

O paranteză despre jumătatea tăcută. E de precizat, dimpreună cu Sultana Craia (*Îngeri, demoni şi muieri,* 1999), că Eros e prezent în literatură, în proporție zdrobitoare, din perspectivă masculină. Autoarea are, fireşte, dreptate:

> „Fiind, în covârşitoare majoritate, create de bărbați, personajele feminine din literatura română trădează ori ilustrează perspectivele, frustrările şi aspirațiile/reveriile acestora".

Aşadar, deşi

> „trec levitând ori tropăind muiereşte prin spectacolul literaturii, lăsând miresme de tămâie, dâre de parfum franțuzesc ori de colonie ieftină sau iz de pucioasă, imagini de rochii colorate, siluete vagi de nuduri lascive ori nervoase",

femeile nu-şi dezvăluie secretele. Scriitoarele nu schimbă situația, de vreme ce compun în registru nevrotic, maladiv, confuz, tributare, şi ele, perspectivei masculine. Misterul feminin rămâne ascuns sub muțenia „personajelor" reale, gureşe şi indiscrete, însă *ne-scrise*. Literatura erotică e, şi ea, parțială şi părtinitoare, chiar şi cînd recurge la ceea ce numeam altădată „lauda care ucide”.

Proza de după cel de-al Doilea Război Mondial va fi dominată de politică şi de bărbați. Feminitatea se „ocultează" din nou. Cum bine observă Sultana Craia,

> „ideologia oficială a regimului comunist, singură, nu poate explica fenomenul... Să fi epuizat epoca interbelică trăirile inspirate de feminitate?”.

Răspunsul se lasă aşteptat. Oricum, până la seceta ultimei jumătăți de veac, femeia literaturii române e

> „muza erotică a veacului al XVIII-lea grecizat, vergina romantică a secolului franțuzit, fecioara înger, muierea parvenită şi dominatoare, epicureană şi vanitoasă, cucoana cu

> pretenții şi răsfățuri burgheze, țăranca întreprinzătoare aflată în legitimitate morală, vampa demonică şi devastatoare, femeia-floare grațioasă, fantezistă şi efemeră, tânăra modernă fără prejudecăți, imprevizibilă, baba dezagreabilă, dar cu personalitate, femeia-păpuşă, frivolă, fragilă, răsfățată şi egoistă, victima societății, umilă şi ştearsă, muierea pasională şi răzbunătoare."

Bărbatul, în schimb, e „numai bărbat". El poate fi „citit" din felul în care vede, descrie sau visează femeile din jurul său. Iar femeia, în ciuda fețelor ei nenumărate, rămâne un mister.

Lăsând deoparte scrierile din zona net proletcultă, scrieri de o însemnătate nulă, sexualitatea apare în literatura postbelică în maniere decurgând din cele interbelice. Rătăcit printre mari teme şi probleme, erosul e discret, vorbeşte în surdină, metaforizând ipostaze tradiționale şi machiindu-le, când şi când, cu nuanțe datate. În anii '80, „desantiştii" supun şi erosul/sexul unor lentile umanizate până la derizoriu. Tratat homeopatic cu doze de gri şi insignifiant, cotidianul iese la rampă şi aduce cu el şi măruntele probleme călduț-viscerale ale relației dintre sexe. În acelaşi timp, marii prozatori ştiu să descrie viața măruntă şi colcăitoare a omului obişnuit extinzând expresivitatea joasă şi memorabilă şi asupra trupului. Vezi, de pildă, prozele scurte ale Gabrielei Adameşteanu. Deşi conştient de sine, sexul nu vorbeşte încă. Supus altor interdicții, pudic, stă pitit după cuvinte îngăduite. Ca în filmele de epocă, lumina se stinge de îndată ce protagoniştii se sărută insinuând prelungiri înlănțuite, iar aparatul de privit îşi întoarce capul.

Noua retorică sau spre o societate a sexului care vorbeşte. Au apărut, în ultima vreme, mai multe cărți cu secțiuni întregi dedicate sexului. Constat deosebiri de stil şi atitudine în alinierea la „revoluția sexului vorbitor" în funcție de vârsta autorilor. Revigorarea din ultimii ani a prozei vine dinspre tineri. Cei care în preajma lui 1989 erau adolescenți sunt, adesea, hărțuiți între ceea ce deprinseseră deja, crizic, traumatizant, din realitatea socială, politică şi culturală în care s-au format şi ceea ce lumea cea nouă le oferea dintr-o dată, derutându-i. Scrisul lor e *de tranziție*, are nevoie să demonstreze, să tranşeze, traversează acomodări din mers, nu totdeauna line. Însă cei abia născuți în jurul lui 1989 nu mai sunt marcați de datoria desprinderii de un anume trecut, au voci noi şi echilibrate, cu amintiri

exclusiv livreşti despre comunism şi cu o adaptare sigură, firească la un alt fel de lume.

Ne aflăm, aşadar, în ziua imediat următoare revoluţiei sexuale. Toate libertăţile simţurilor au fost experimentate, a fost citit şi conspectat Miller cu nesăţiosul său *Sexus* (binecunoscut strămoş al genului, de o violenţă nedepăşită, încă, de urmaşi), dar şi alţi autori ai visceralităţii grăitoare, în registre dintre cele mai variate, de la D.H. Lawrence la Philip Roth, de la Marcel Moreau la Ian McEwan ş.a.m.d. Au fost contabilizate reacţiile cărnii eliberate de ameninţarea multiseculară a păcatului („cea mai grea moştenire primită de la creştinism – sexul-păcat" – Michel Foucault). Sexul a răzbit la lumina zilei. Ce se întâmplă, însă, în amurgul acestei zile? Nimic nou. Aceeaşi căutare disperată de sine, acelaşi umor scrâşnit, aceeaşi absenţă a viitorului. Fiinţa se caută în dubluri schizoide, lumea pare să-şi fi pierdut legea morală şi cerul cu stele în egală măsură, sensurile nu s-au bulucit să locuiască teritoriul intim al proaspătului eliberat de tabuuri.

În cartea lui m.chris.nedeea, *Teorema sexului pierdut* (2003), nu despre plăcere sexuală e vorba, nu despre descoperirea supremaţiei trupului, ca mai aproape decât spiritul, nu despre dorinţa de a şoca o societate de mult dedată cu toate excesele ca s-o mai poată şoca ceva. Nu descrierea unei *vieţi secrete* o vom găsi în carte. Ieşirea din ipocrizie are nenumărate urmări, dar nu aduce cu sine efectele scontate. Abia sesizabilă, o gesticulaţie anti-sex se instalează deja în sub-textele contemporane, mai ales la tineri, pentru care sexul eliberat e de ordinul firescului şi nu mai poate satisface el singur nevoia de liberă exprimare de sine. Dincolo de scenele *tari* ale cărţii (cu o *tărie* până la un punct exacerbată de tonul alb, neimplicat al descrierii, dar, imediat dincolo de acest punct, subminată de chiar acelaşi ton), interesează radiografia strepezită a unui loc şi a unui timp (să zicem, Clujul anului 2000), secţiunea rapidă şi necruţătoare (tocmai prin jucata nepăsare „morală") într-o societate dezîncântată, eşuată în zona deşertică a iluziilor pierdute, dar şi pâlpâitul restului de încredere, totuşi, în „destinul creatorului". Vârsta autorului e vârsta relaţională prin excelenţă, încă nu s-a retras în vizuina conformismelor cotidiene şi e deschis spre ceilalţi în căutarea febrilă de sine. În textura relaţională, disponibilitatea multiplă, îngrădită cândva de educaţie, se eliberează acum şi descoperă, ironic, noi tabuuri. Dacă libertatea sexuală înseamnă, de fapt, libertate de expresie a alegerii sexuale, ea aduce o modificare a raportului cu celălalt. Interesul pentru el, cum bine s-a observat, nu mai constituie preludiul actului sexual,

ci, abia după consumarea liberă şi întâmplătoare a actului sexual, te interesează/te poate interesa Celălalt. Întâlnirile şi despărțirile eroilor lui m.chris.nedeea sunt rătăciri buimace pe străzi pustii, în subterane stranii, în holuri şi mansarde, un soi de cotloane cu decor baroc în care intimitatea şi căldura se dobândesc trudnic, tensionat. „Opera" nu poate fi decât „Untergrund" – dacă sexul se petrece la lumina zilei, viața a fost exilată în subterană, iar literatura, muzica, teatrul, pictura au devenit îndeletniciri ascunse, ele „vorbesc" într-o stranie ilegalitate, nu mai pot fi confirmări ale vreunei vocații şi nu par să mai intereseze pe nimeni.

Lucidă şi derutată în chiar aceeaşi clipă, cartea apelează la perversități textuale. Limbajul se autocontemplă, urmărindu-şi propria destrămare. Jocul se îngroaşă, se dilată, se autoparodiază până în vecinătatea tragicului. Zâmbetul se transformă aproape instantaneu în grimasă. Existența ca „text aiurit şi cinic" cere o lectură care îşi ridiculizează conotațiile, îşi subminează simplitatea într-o căutare de sensuri zădărnicită de conştiința acută a inexistenței vreunui sens. Nuanțele parodice, parabolice, sarcastice ale scrisului sunt probe ale capacității de a emite pe mai multe canale. Se vizualizează, de multe ori remarcabil, expansiunea interioară a unei conştiințe, absorbția personajelor de către propriile acte existențiale. Se transcriu stări deformate de imaginația verbală, halucinante fiindcă prea exact copiate în detaliile lor exterioare. Recursul la logica poemului se mulează perfect „mesajului" dens al acestui „fel de roman": marea revoluție sexuală s-a încheiat cu o înfrângere, e de găsit o altă eliberare, un alt discurs legitimator. Aş remarca distanța pe care reuşeşte s-o păstreze autorul de alte texte „libere şi îndrăznețe" ale unor congeneri. Cartea lui are ceva de spus. Nu e simplă descărcare interesată, mizând pe limbajul gol şi frust. Sexul liber/eliberat e, de-acum, o realitate asumată, intrând în definirea de sine. El este locuitor lucid al propriului trup asupra căruia îşi exercită simplu şi net posesiunea.

Criza erotismului. Câteva romane lansate în 2004, cu oarecare vâlvă, încercau să testeze rezistența publicului cititor la fără-de-perdeaua poveştii erotice. Ioana Baetica Morpurgo (*Fişa de înregistrare*), Ionuț Chiva (*69*), Ioana Bradea (*Băgău*), deşi în maniere, totuşi, personalizate şi cu mize mai largi, nu ascund intenția de a şoca publicul cu dezgoliri impudice şi de a propune constituirea unui limbaj erotic dezinhibat. Fenomenul e identificabil şi în poezia vremii. Observam altădată că, în era omului

micşorat şi infantilizat, intră în scenă *biografismul*, cu toate derivatele sale (deliberat) minore. Şi *vedenia*: nici vedere, nici viziune, un soi de hologramă atârnând *între*, ca un „soare înşelător”. Principiul realităţii fiind înlocuit (după Gilles Lipovetsky) de principiul transparenţei, *vedenia* e un surogat care împacă – iluzoriu – atât nevoia de constituire a unei referenţialităţi securizante, ţinând de *vedere*, cât şi dorinţa de a înlocui un real nesatisfăcător cu o lume nouă prin mijlocirea unei *viziuni*. În aceste condiţii, în ciuda exhibării senzuale şi sexuale sau tocmai de aceea, una dintre marile teme tradiţionale ale poeziei – dragostea – se vlăguieşte, dispare, se invizibilizează. Sub tirania imaginii „străine”, se recurge la *vedenia* obscenă, despuiată, fără distanţă şi *privacy*, sufocantă. Vizibilitatea totală a corpului sexuat e ucigaşă. Lumina scialtică a directeţei neruşinate anulează taina, misterul, „poezia”. Poezia de azi nu mai are/nu mai poate avea nimic „romantic” în ea, decât, poate, romantismul pe dos al dezinhibărilor. Iubirea ca în cărţi sau ca în filme este un construct, asimilat de societatea umană dinspre livresc şi funcţionând ca amăgire şi model secole în şir, dar care îşi revelează, sub ochiul dezîncântat al sincerităţii obscene (*ob-scene*, ar zice Baudrillard), ridicolul. O poezie a iubirii, a îndrăgostirii, a fiorului nu mai e cu putinţă. Străbătută de sexe tumefiate, dezgolite, de penetrări – veritabile ţintuiri ale sexului opus –, poezia erotică de azi exersează maniere de imobilizare a dezinvolturii feminine. Supervizibilă, erotica dispare. Lucrul e reperabil, cu alte mize, şi în proză.

Nu e de mirare că o anume mişcare anti-sex, cum spuneam, se poate identifica deja. Şi în poezie, unde vorbeam despre întoarcerea refulatului, a poetului îndrăgostit, printr-o ramificaţie oarecum domestică a iubirii. O recuperare a relaţiei romantice, delicată, gingaşă, jucăuşă, liber-fantasmată, se petrece raportat la progenituri (vezi Robert Şerban, Dan Coman, Radu Vancu), dar şi, mai decisă, mai complexă şi chiar mai convingătoare performanţa *Poeziilor naive şi sentimentale* ale lui Dan Sociu. În proză, Corina Sabău (*Dragostea, chiar ea*), de pildă, îşi propune să reabiliteze nu dragostea, ci discursul îndrăgostit. Şi o face recondiţionând, delicat-ironic, toate clişeele, toate zorzoanele şi toate autoamăgirile unui construct livresc [vezi *infra*]. Tot aici, cu alte partituri, Ilinca Bălaş (*De ce plângeţi, domnişoară?*), Cristina Bălan (*Poveşti de-odată*). Ilinca Bălaş alege un subiect de telenovelă, cu iubiri, trădări, avorturi, adultere etc. şi îl rezolvă prin câteva trucuri compoziţionale şi de frazare care îl salvează din mâlul oricând melodramatic al subiectului. Mi-o pot imagina desenând cu mişcări

iuți şi cu creioane grosolane, cu mină moale, schema acestor relații banale şi supunând apoi schița primară/primitivă unui jet de artificii controlate cu o remarcabilă abilitate, sub care desenul se complică, înmugureşte, îşi ambiguizează valențele, bălteşte ici-colo, în mici enunțuri filosofice. Rezultă astfel o carte de o plăcută şi contrariantă densitate, incitând la dialog şi meditație. Nu se părăseşte nici o clipă firul epic, povestea cu lacrimi şi drame se poate citi confortabil, cu *ahuri* şi *ohuri*, la unul dintre niveluri, însă abilitatea cu care sunt conduse din umbră sforile spectacolului romanesc, simțul extrem de exact, chiar matematic, al măsurii o ajută să nu alunece în derizoriu şi kitsch, să ridice discuția implicită pe care o presupune lectura la cote dintre cele mai sofisticate şi mai grave. Dezinvoltura eroinei Cristinei Bălan face parte deja din altă lume. Reacționează la alți stimuli şi acceptă/construieşte alte prejudecăți, unele ivite din chiar întâmplarea că limitele au fost aruncate în aer, că lumea e de-o accesibilitate care scuteşte de prea atente proiectări ale înaintării. Dacă personajul Ilincăi Bălaş apelează la o complicată recuzită reflexivă pentru a depăşi crize ale clipei trecătoare, cel al Cristinei Bălan se hrăneşte din chiar provizoratul asumat al existenței virtual(izat)e. Libertatea neangajantă a miraculosului *undo* pare să funcționeze şi în relațiile dintre oameni. Făcuturile pot fi oricând des-făcute fără să lase urme vizibile ori dureroase. Viața se lucrează din tastatură şi comenzi, cu o reflexivitate zglobie şi prea puțin intimidată de descoperirile ei în clipă.

În mod straniu, până şi în *Irezistibil* (2010)*,* microromanul lui Dan Coman, deşi scenele erotice în direct nu sunt ocolite, ba chiar dimpotrivă, ațintite cu o plăcere un pic copilăroasă a exhibării, accentul se pune pe alte perspective – egografică, etnografică, grotesc-satirică – deviind erosul spre exaltare livrescă şi salvându-l din zona ob-scenității pure şi simple: „adormeam în fiecare noapte goi şi îmbrățişați, şi în weekenduri leneveam prin casă şi-i povesteam că pentru mine nu există nimic mai erotic decât scrisul (iar pentru ea, zicea, cititul), că toate acestea se întâmplă acum între noi pentru că am ajuns să pot scrie şi să simt voluptatea scrisului, de aia îşi putea ea privi de-acum admirativ corpul, de aia putea să-şi treacă voluptuos degetele prin păr, îmi mărturisea ce neaşteptată carte e anul cârtiței galbene şi că e foarte curioasă ce voi scrie după ea, lucrez la ceva şi mai nebunesc, îi spuneam sărutând-o pe burtă sau vârându-mi limba în urechea ei, lucram la ceva şi mai nebunesc, e adevărat, Dana începuse să-mi dea pagini din cealaltă carte, aici nu mai aveam de schimbat absolut nimic, doar treceam

pe computer foile acelea bătute la maşină şi îngălbenite de tutun. Scrisul e cel mai erotic lucru pentru mine, îi repetam, bucuria asta enormă a scrisului”.

Inventare bulimice. În *Tricephalos* (2002), Ruxandra Cesereanu acţionează bulimic – înghite rapid orice şi mult, bibliografie ori proprie imaginaţie, apoi răstoarnă în pagină nedigerat; o curiozitate pentru tot ce are legătură cu trupul, dar o curiozitate artificială, oarecum trucată, care nu-şi lasă răgazul să experimenteze pe cont propriu mai nimic. Atinsă iremediabil de pudori şi inhibiţii ale generaţiei precedente, cu o educaţie „cuminte”, *vrea* să fie în pas cu generaţia următoare. Se imaginează Lolită pe dos, povestind ea toată istoria seducţiei: perversiunea se reduce astfel şi, paradoxal, pare mincinoasă. Cu un limbaj colorat, mustind de poezie gata să ţâşnească, îndrăzneţ şi neruşinat pe alocuri, încântat de propria îndrăzneală şi degustându-şi neruşinarea cu delicii evidente, *Tricephalos* e, totuşi, o carte neterminată. *Naşterea dorinţelor lichide* (2007) face un pas mai departe în arta inventarelor nestăvilite, numărând, fără suficientă adâncime, cu vibraţie limitată, *atingeri, postbărbaţi* (107!!)*, bărbaţi de zi şi de noapte, de niciodată şi de totdeauna.* La capitolul inventare utilizate ca manieră comodă şi apetisantă de cuprins diversitatea lumii, vezi Péter Esterházy, *O femeie* (Humanitas, 2002). Personajul, un bărbat, descrie în 97 de secvenţe *o femeie*, mereu alta. Fişele pe care le scrie autorul pot fi citite foarte bine ca crochiuri realiste, caractere, un pic ironice, la varietatea speciei umane. Singura exagerare netă e aceea a unicei perspective. Personajul masculin recepţionează fin şi atent toată gama. Între iubire şi ură graniţele sunt flexibile. Alături de bărbatul povestitor şi de feţele femeii, stăruie *pizduca*, ironizând obsesia individuală, dar şi obsesia epidemică ivită în urma ridicării tabuurilor. Poate că tabuul de secole nu-i şi nici n-a fost niciodată altceva decât *vorbă*. Una dintre femei vorbeşte pe şleau. Naratorul strâmbă din nas sincer/ipocrit:

> „Nu-mi place când vorbeşte aşa, nu-mi place când e nechibzuită şi spune lucrurilor pe nume în privinţa trupurilor noastre”.

Poate aici stă cheia comportamentelor sexuale de azi pe care literatura le răsfrânge asiduu: femeia nu mai e simplu obiect sexual, adorat ori numai dorit/poftit, e o rebelă din perspectiva bărbatului, una care strică jocurile

seculare. În fond, e o încercare de (re)luare în stăpânire a trupului – mai întâi a trupului celuilalt, cel iubit, cel dorit, cel privit, apoi şi a trupului propriu, prin recul. Mărturisirea finală e a *contopirii*, dar nu erotice, aş zice, ci o recunoaştere a, în cele din urmă, asemănării. Un aer de androginitate se simte şi la Ruxandra Cesereanu. Ambii se *documentează* asupra unui subiect până nu de mult oprit şi o fac din perspectiva ambelor sexe, atât cât le e la îndemână. Nu e o poveste încărcată erotic, în ciuda persoanei întâi a confesiunii, ci jurnalul de bord al unei expediții.

Să-l amintesc aici pe Eugen Şerbănescu, cu *După-amiază cu o nimfomană pe vârful muntelui Parâng* (o variantă în 2003, alta în 2011), un roman despre România dublat de „confesiunea erotică necenzurată” a avocatei romănce Livia Anabela Hosta. Aceasta e o gurmetă – o degustătoare de plăceri erotice, cu o *ars amandi* pe cât de sofisticată, pe atât de dezvelită. Mici amintiri ale sexualității incipiente, tatonante, chiar dacă direct şi frust exprimate, se varsă în matca arsenalului de cuceritoare, prinzând în bolduri colecția de (a)cuplări, cu trofee de toate soiurile, ca în parada de bărbați a Ruxandrei Cesereanu sau în cea de femei a lui Esterházy.

Revoluția sexuală de catifea. În *Manualul întâmplărilor*, al lui Ştefan Agopian, secvențele erau pictate într-o manieră grotescă de un mare rafinament al perspectivei şi luminii. Personajele – conturate de un Goya îmblânzit de plăcerea cu care-şi lucrează capriciile. O mişcare leneşă, un iz de pivniță boierească veche, o lâncezeală încăpătoare de conotații, o tărăgănată degustare a unei clipe eterne. Agopian întârzie asupra tablourilor în cuvinte care mângâie, cu mlădieri mătăsoase, grele, cu o oboseală distinsă, de o stranie şi pură melodie. Minimalismul barochizant, despre care vorbeşte Dan C. Mihăilescu, bălteşte în voie şi în *Fric* (2003). L-aş compara pe Agopian cu Marcel Moreau, eseistul, cel din *Celebrarea femeii*. Aceleaşi somptuoase desfrâuri ale unei revoluții sexuale de catifea, fără vărsare de sânge la vedere. Fiorul morții e detectabil tocmai fiindcă o atât de debordantă visceralitate răsfrânge şi viermuiala ultimă a vieții în crepuscul. Iată:

> „Cu pulpele larg desfăcute, Maria Dragases aşteaptă după-amiaza, degetele mângâie sexul păros, el se desface din buzele-i roşii şi crețe fremătând ca o algă..., sfârcurile se

> lungesc, par să amuşine lumea, sunt tuburi prin care lumea se face cum e: o grădină şi o casă şi la poalele lumii un bărbat mort simțind toate acestea."

La Moreau:

> „Pe pielea ta să scriu un roman. În împrejurimile sexului să trasez linii de o ardentă lubricitate: capitol plin de țipete, de şocuri, de sucuri, de moliciune, de mângâieri, de alunecări, de scotociri, de miasme, de savori, de arsuri, de magnifice scursori. În sexul însuşi, partea obscură adică ilizibilă a poveştii. Să-ți înfăşor coapsele cu o mătase de cuvinte rare, strunjitoare, scriitură fină şi regulată născută din jilavul pliu al vulvei, povestirea confidențială, aproape prețioasă, a unei dorinți de modelator..."

Lăsând deoparte toate diferențele dintre un eseu egografic pe tema scriiturii erotice, a verbului fierbinte şi dezlănțuit, catalizând simțuri îndeobşte nevorbitoare, şi romanul cu personaje şi întâmplări, oarecum obiectivat, avem de-a face cu o aceeaşi atitudine. Monstrul verbal se încolăceşte la Moreau în răzvrătiri de o senzualitate rafinată, căci mărturisită direct, gata să sfâşie demonstrativ şi asumat mătăsurile celei mai desfrânate senzualități, în vreme ce la Agopian se uită pe sine în lenoase adăstări balcanice, atacă *lăturiş* (cum ar zice Noica) şi se instalează în moliciunea îngăduitoare a mătăsurilor şi catifelelor. Nu cred în mărturisirea televizată că a transcris întocmai cuvinte neruşinate fiindcă se găsesc în marile dicționare academice. Cuvintele se găseau mai întâi în lume, în viață, iar scrisul său încărcat de metafore avea, în fine, nevoie de ele pentru aş desăvârşi melodia. Nici la Moreau, nici la Agopian nu e nimic lubric şi dezonorant, căci scriitura lor estetă e mai presus de asemenea marginalități. Sexul nu vorbeşte la ei, ci scandează, cu o artă simfonică impecabilă.

O variantă neagră la Octavian Soviany. *Viața lui Kostas Venetis* (2011) alege o formulă romanescă multiplu „acoperită". Poveştile în lanț, în straturi, înmugurind coşmardesc în sertarele unui scrin infernal, sunt străbătute de mizerii, pidosnicii, scursori, de mâluri viermănoase şi clocite, haznale, hoituri, vicii îngălate şi fără frunte, nelegiuiri. Repetitive şi, de la un punct încolo, goale, căci manieriste, autopastişându-şi delirant scârnăviile şi duhorile, ele îşi ascund îndrăznelile sub o avalanşă de „descărcări de responsabilitate". În era sexului care vorbeşte, poveştile lui Soviany îl pun să vorbească atât de grețos/îngrețoşat, încât recade într-un fel de mutenie, redobândindu-şi taina şi ispita. Se adaugă la toate astea

instrumentul/ingredientul cel mai rafinat şi mai eficient: limbajul. Încărcat de cuvinte cu patină, scormonite prin sipeturi uitate ale limbii române, „cântat” până la inflexiuni de psalm întunecat şi blestem, el imită cu artă şi fără distanță, întors în timp cu toate simțurile în cețoasă alertă, atmosfera medievală şi grotescul reprezentărilor gen anul 1000. Mădularele erecte care bântuie romanul de la un capăt la celălalt în căutare febrilă de găuri de supus spun mai multe despre Istorie şi facerea ei pidosnică decât referirile sumare şi într-o doară la întâmplări şi figuri cu adevărat databile documentar.

La Dora Pavel, în *Agata murind* (2003), secvențele erotice, bine scrise, se decupează cumva de la sine, fracturează povestea, o fragmentează şi o pot chiar eclipsa. Ele sunt *îndrăzneli* pentru autoare mai întâi şi îşi păstrează forța de şoc. Eroina se află la vârsta adevăratelor – fiindcă rămase singure, fără suport în realitate, fără compensații – *fantasme*, e animalul pe moarte (cum ar spune Philip Roth) care imaginează şi trăieşte poveşti ratate. O face cu talent şi neruşinare, căci vârsta are privilegiile ei. Dar poveştile sunt ascunse, deghizate, scrie încă despre fructul oprit, n-a ieşit decât iluzoriu din zona tabuurilor. Avem de-a face cu nişte poeme-ecorşeu, autonome, frumoase şi conotante în singurătatea lor, dar lăsând povestea în urmă, rătăcită printre senzații („venind întins către tine, întins şi tot atât de nesățioasă ca mine, nesățioasă şi tot atât de fără măsură, ca o sălbăticiune plutitoare, *senzația*”), se face analiză oarecum în genul autoinhibant, artificial al prozei lui Anton Holban. În *Captivul* (2006), nu despre libertățile simțurilor este vorba, ci despre visceralitatea grăitoare – căci cu frunte şi cu verb –, gata să-şi asume căutarea disperată de sine pentru a ieşi din ipocrizie, din ipocrizii. Prozatoarea lucrează cu *constrângeri* alternate cu libertăți, fiecărui gest îi răspunde un contra-gest. Nimic nu are un singur înțeles şi o singură istorie. Gemenii, frate şi soră, exersează nu doar reflectarea lor dublă şi de semn schimbat, ci şi excepționale răsfrângeri erotice, cu nuanțe incestuoase. Chiar şi *Pudra* e o poveste despre trup şi viața sa oarecum autonomă, iar iubirile gerontofile aduc accentul crizic care să legitimeze detalii altminteri tăcute. *Do not cross* (2013), cu iubirea dintre doi bărbați, depăşeşte excentricitatea homosexualității (astăzi deja un subiect acceptat până la a deveni banal, adică firesc). Excelent descrisă, cu impudori de o mare finețe a expresiei, povestea rotunjeşte poemul trupului care se recunoaşte şi se descrie în cele mai secrete vibrații ale sale.

Într-un interviu, prozatoarea precizează:

„Romanele mele nu conțin decât *sexualitate umană*, între oameni, cu oameni. Or, eu cred că nimic din ceea ce se petrece strict între oameni, din punct de vedere sexual, nu are cum să fie deviant”.

Cărțile Dorei Pavel nu despre captivitatea la propriu vorbesc, ci despre aceea în prejudecăți care pun în pericol uniunea dintre trup şi spirit secondată de verbul expresiv şi liber. În *Do not cross*, captivitatea nu-i e deloc neplăcută eroului. Nici de captivitatea în propria iubire obsesivă pentru cel care îl ia ostatic. Din paginile erotice se desprinde clar perspectiva pe care o propune Dora Pavel. Un elogiu de atitudine clasică, aş zice, adus frumuseții trupului omenesc o apropie de „privirea care creează” pe care o identificam la Camil Petrescu, acesta, în multe privințe, revoluționar. E o privire care extrage o formă din haos, modelează materia, efectele sale fiind ontologice şi cosmologice deopotrivă. Privitorul îndrăgostit își acordă răgazul indefinit de a exersa facultatea ruminantă a privirii în stare imaginantă. Dora Pavel descrie un umăr, o linie a şoldului, un freamăt al trupului viu cu o lenos-concentrată atitudine de artist. Ea vizează „arta supremă de a fi frivol – fără trivialitate, fără uşurință”, pe care o admira Felix Aderca la Camil Petrescu. Vorbeşte despre tainele şi miracolele trupului omenesc ca o fină cunoscătoare de artă. Revoluția sa nu e doar sexuală, ci larg viscerală şi mai „înaltă”, căci cuvântul ține aproape, cu toate valențele ekfrastice în alertă.

În *Educația târzie*, re*make* după *Educația sentimentală*, şi în *Fetița* (2003), cărțile lui Mihai Zamfir, avem de-a face cu un *Eros muzeal.* Variantă la *Lolita*, deci declarat livresc şi secund, romanul *Fetița* e folosit pentru a descrie un personaj excepțional, dorit, cult, rafinat. *Fetița* e şi un fel de *Adelă*, cu un Ibrăileanu fără poezie. Are, ca şi *Adela*, aerul unui jurnal, adică, în terminologia lui Marian Papahagi, are o structură repertorială, colecționează realitatea. Să mai adaug că senzualitatea e atât de subțiată, de rarefiată în *Fetița,* încât romanul capătă mai degrabă semnalmentele unui jurnal-eseu, stăpânit, sobru, uşor demodat, căci cenzurat până la cele mai mărunte detalii. *Lolita*, invocată încă de la primele rânduri, se pierde undeva pe drum.

Cartea mai veche – 1978 – a lui Ian McEwan*, Grădina de ciment,* tradusă la noi de Polirom în 2002, propune o poveste stranie despre incestul preadolescentin, simțuri abia înmugurite, uniri, atingeri, inițieri, toate inocente şi necenzurate căci *adulții au fost uciși*! O parabolă a eliberării de

piedici morale depăşite. Narațiunea e calmă, senzuală, „simplitatea e scrisă cu talent întunecat”, cum observă un comentator. Iată scena de o delicatețe amețitoare şi de o impudoare sublimă dintre frate şi soră, după uciderea mamei:

> „I-am luat mâna şi am măsurat-o cu a mea. Erau identice. Ne-am ridicat în capul oaselor şi ne-am comparat liniile din palmă, care erau însă complet diferite. Am început să ne cercetăm îndelung trupurile. Stând pe spate, unul lângă altul, ne-am comparat tălpile. Degetele ei erau mai lungi decât ale mele şi mai subțiri. Ne-am măsurat brațele, picioarele, gâturile şi limbile, dar nici una dintre acestea nu era aşa de asemănătoare ca buricele noastre, aceeaşi fantă îngustă, acelaşi model al pliurilor dinăuntru. Am ținut-o aşa până când m-am trezit cu degetele în gura Juliei, numărându-i dinții, şi atunci am izbucnit în râs. M- am rostogolit pe spate şi Julie, încă râzând, s-a aşezat peste mine, mi-a apucat penisul şi l-a împins în ea. A făcut totul foarte repede şi am tăcut brusc, incapabili să ne uităm unul la celălalt. Julie îşi ținu respirația. Era ceva moale în calea mea şi, când am crescut înăuntrul ei, a cedat şi am pătruns adânc în ea. Scoase un suspin uşor, se aplecă şi mă sărută delicat pe gură. Apoi se ridică puțin şi se lăsă iar să cadă. Am simțit un fior rece în stomac şi am suspinat la rândul meu. În cele din urmă, ne-am uitat unul la altul. Julie zâmbi şi spuse: E simplu.”

Excepțional rezumat al inițierii în sexualitatea liberă şi pură.

Moartea la purtător

Edgar Morin publică, în 1951, *L'Homme et la mort*. Excelent primită de critică, nu se vinde pe măsura aşteptărilor. Revoluția morții nu se declanşase încă, în anii '50 nu puteai merge în vizită cu o carte despre moarte în dar. Deşi, mai apoi, au fost destule semne că ne îndreptăm spre „une tentative d'assumer le dialogue avec la mort", revoluția sexuală se răspândeşte rapid în lume şi e îmbrățişată cu entuziasm (!), dar nu tot astfel se întâmplă cu moartea. Ea rămâne în continuare nepopulară, reforma întârzie. Discursul despre cea mai importantă trăsătură a omului are încă straturi groase de *tabu*.

În era *carrefour*-ului, linearitatea destinului pare abolită. În bulucul de libertăți zgomotoase şi de obiecte colorate care îmbie din toate părțile, moartea nu poate fi decât urmarea vreunui complot duşmănos. Omul e surprins de moarte fiindcă *ştiința morții* (sintagmă din laboratorul eminescian pe care am împrumutat-o ca titlu pentru cărțile mele despre înfățişările morții) nu e înnăscută, iar societatea nu şi-o ia în sarcină. Prosperitatea, succesul, progresul se definesc, toate, prin ocultarea finitudinii. Într-o lume fascinată şi modelată de *comunicare*, moartea poate apărea ca indecentă, căci retează relația. Insuportabil şi dătător de panică, „fără-răspunsul" ei se cere „muşamalizat" prin scenarii acceptabile ale *muritudinii*. Dacă lumea reală e finită şi duce inevitabil spre moarte, lumea ficțională e *altă* lume, una care lasă întreagă libertatea alegerii, dar şi gândul fără limite. *Adaptare la moarte* e, în fond, orice creație umană. Trăirea agoniei, disperarea, amănunțirea bolii, obsesia sfârşitului sunt trepte ale *reformei morții*. Față în față cu timpul şi cu moartea, ambele ne-reale, adică de necuprins în formule/forme direct palpabile, dar, totodată, foarte „reale" consumatoare ale ființei muritoare, omul are doar soluția ficțiunilor în lanț care să-i furnizeze surogate de adevăruri liniştitoare.

Într-o schiță a abordărilor morții în literatura română, identific, mai jos, câteva tipuri. Apelez, în fundal, la grila din *L'Homme devant la mort,* cartea lui Philippe Ariès – *moartea domesticită*, „noi murim cu toții", cea experimentând umilința destinului comun şi uniformizator; *moartea de sine*, cea care se separă de comunitate şi specie şi exaltă privilegiul

„testamentului” (opera literară), „colonizând” în proiect lumea obscurului *dincolo*; *moartea celuilalt*, romantică, deviind spaima de moarte spre celălalt, cel drag, prin compromisul frumuseții; *moartea pe dos*, răsturnată, negată prin „medicalizare”, din contemporaneitate, o moarte din nou sălbăticită. Interesată de *stări* şi *cuvinte* legate de moarte, pun între paranteze temporare stricta cronologie, nu fac neapărat diferența dintre genuri şi specii şi propun, sintetic, doar câteva exemple. Aşadar:

1. situarea *meditativ-filosofică* – sau *moartea cugetată*. Textul îşi alătură perspectiva detaşată a gândului activ şi tentația *sistemului*, moartea înscriindu-se în circuitul cosmic. Eminescu distinge două feluri de moarte: una omoară spre a naşte iară, e umbră vieții, „o umbră de ocară”, alta, „moartea cea eternă în care toate-s una, / în care tot s-afundă, şi soarele şi luna...”. Diferența dintre viața cea plină, încăpătoare prin „dorul nemărginit” romantic şi lucrarea gândului şi moartea cea eternă nu este de *fel,* ci de *grad*: „S-asamăn între-olaltă viață şi cu moarte”. Gândită, viața este infinitiplicată. Bogăția ei şi perfectibilitatea se răsfrâng asupra morții ca ipostază secventă. Cum „lumea gândirei e o lume sfărâmată” o dată cu ceasul morții, „cifra neînțeleasă” nu poate spera dezlegare în afara *uniunii* dintre trup şi suflet, singura prin care ceva *este.* Ca la Lucretius, moartea îşi pierde relevanța dat fiind că *mintea e muritoare*: „La nimic reduce moartea cifra vieții cea obscură”.

> „Potrivit concepției noastre despre om şi despre istorie – spune Lucian Blaga în *Ființa istorică* – ființa umană îşi găseşte realizarea supremă pe pământ, şi anume ca ființă creatoare, oarecum în restrişte, pe linia relativității şi în limitele ce i s-au hărăzit… Pe pământ îşi realizează omul destinul tragic şi măreț.”

„Tragismul prăpăstios” al condiției umane este frânat de „demnitatea fără seamăn” a gesturilor demiurgice. Lumea şi omul, „produse de impas”, se opun şi se alătură Marelui Anonim. Omul hărăzit morții cu fiecare clipă care trece se poartă ca un nemuritor, în contradicție cu propria natură. Binele de care este în stare se naşte din cel mai mare Rău, răul definitoriu – moartea. Fiindu-i refuzată revelarea în absolut, hărțuieşte cu întrebările sale misterele, le deschide, le obligă să-i îmbogățească rătăcirea în vremelnicie. „Omul nu poate sări peste sine însuşi”, dar poate să-şi locuiască durabil efemeritatea. Conviețuirea activă cu moartea echivalează viața cu un proces continuu de *autopoiesis*: „Drumul tău nu e-n afară / căile-s în tine însuți”;

„Mă îndemn să fiu / şi o *clipă* mai sunt". Disimetria fundamentală dintre conştiinţa infinită şi viaţa finită care o încarnează (despre care vorbeşte un Jean Ziegler, de pildă: „omul trăieşte ca un nemuritor care ştie că moare" – *Les Vivants et la Mort*, 1978) este acutizată. *Spre-moartea* e *aleasă* în ambele sensuri ale termenului: alegere conştientă, autorăspundere şi distincţie, nobleţe, însemn al *diferenţei*. Aparţinând deopotrivă vieţii şi morţii, fiinţa poate extrage din amândouă seve durabile. M. Blecher ridică la nivel de meditaţie rece ameninţarea directă, punctuală a morţii şi extrage frânturi ale bucuriei de a fi încă viu.

2. situarea în *„privilegiul de a fi disperat" – moartea degustată*. Bacovia şi Cioran secretă moartea ca pe un dublu al vieţii. Moartea e extravitală, construită anume pentru a fi contemplată insistent, monoton, monocord. Textele nu se perimează, lamentoul atroce e mereu actual, economia redundantă a enunţurilor le asigură valabilitatea. Amândoi cultivă o lipsă de interes pentru *temporalia*, dar şi o distanţă destul de circumspectă faţă de *eterna*. Sunt „proletari" fără speranţă. Nu e spaima de Întunecare ori de Nimic, fertilă în planul meditaţiei, care bântuie nopţile lui Eminescu sau Blaga, ci o spaimă neputincios-orgolioasă, abulică, angoasă pură. Cu răceală părtinitoare se întoarce Bacovia asupra sa, descoperindu-se „lut asudat cu miros de cadavru", obiect *concret* urmărit de jocul umbrelor ce „dau nebunie". Nostalgia paradisului lipseşte. „Chemări de dispariţie sorb" fiinţa, iar nu „dorul nemărginit". La adăpostul precar al unui cer nevrotic, artificial, Bacovia îşi poartă „firma" sceptică, de o luciditate jupuită, la discreţia intemperiilor existenţiale. Cel ce gândeşte şi simte, creier „ce palpită de tristeţe şi tăcere", este secondat şi subminat de cel ce vorbeşte. Existenţa prin limbaj, superioară, îşi îngăduie iniţiative rebele, neaşteptate, de care „celălalt" se înspăimântă.

Între „iniţierea întru neant" şi „ridicolul de a fi viu" se petrece credinţa lui Emil Cioran, mai presus de religii şi ideologii. Reformatoare prin excelenţă, atitudinea sa în faţa morţii exaltă şi fertilizează *privilegiul de a fi disperat*: „Moartea nu poate fi înţeleasă decât dacă viaţa este simţită ca o îndelungată agonie, în care moartea se îmbină cu viaţa". Dacă ţinem seama de câştigul existenţial al nostalgiei permanente a morţii, de excepţionala răsturnare de raporturi pe care o atinge Cioran, agonia este, în acord cu etimonul grecesc, convalescenţă. Uzată prin stăruirea gândului asupra ei, moartea „îmbătrâneşte în noi de prea multă prezenţă", devine trecut. „A privi înapoi spre moarte" e biruinţa fragilă a gândului ruminant. Obsesia

morții, conviețuirea cu această „fatalitate lăuntrică a firii" („Când cazi sub vraja morții, totul se petrece ca şi cum ai fi cunoscut-o într-o existență anterioară, iar acum ai fi nerăbdător s-o regăseşti cât mai curând") scad superbia spiritului, îl îngreunează cu experiența morții (altminteri refuzată omului), proba efemerității eliberând de povara, confortabilă, a speranței. „Excesul morții" dezleagă de moarte. Menținut în platou, sentimentul morții se cronicizează, privirea încetează a mai fi încețoşată, tulburată de spaime, clarvăzătorul îşi evaluează lucid statura, valorând nimicul, groaza, trecerea.

În această categorie intră, în tonalitate ludică, Livius Ciocârlie şi „fleacurile" sale. „Spre moarte mă îndrept în acelaşi fel: incompetent", notează acesta, într-o definiție lapidară a ființei muritoare. Competența absolută şi albă – toată lumea moare – e întâmpinată cu zeci de pagini de şubrezire a absolutului ei implacabil. Specia de jurnal pe care a născocit-o instrumentează, ca-ntr-un veritabil „proces", trecerea. În viața-spre-moarte, „totul e să mergi în tine până dai de gol". În forfota *alterilor* stârniți la vorbă, golul abia de se întrezăreşte.

3. *instalarea în trecere* sau *moartea adulmecată*. „Disciplina finitudinii" (G. Liiceanu) se impune de la sine prin înaintarea în vârstă. Legată de senectute, de crepuscular, această literatură a morții e o experimentare nu neapărat mentală a morții, cât una sentimentală. Un efort melancolic-elegiac al realizării iminenței sale. Acutele sunt surdinizate printr-un joc al vecinătății nelitigioase. I se recunoaşte apropierea în timp şi spațiu pentru a o păstra la o distanță elegiac-meditativă. La vârsta de cumpănă, ora e destul de târzie ca moartea să devină duşmanul de după colț. E vârsta la care cumpăna interioară poate fi/este desăvârşită. O parte din tine creşte în copiii tăi tineri şi puternici. Cealaltă parte e deja obosită de drum, apune dimpreună cu părinții tăi:

> „Când capitalul nostru afectiv migrează către lumea celor morți, argumentele noastre de a mai rămâne aici devin tot mai subțiri […] Pe nesimțite, începem să murim. Suntem «aşteptați»",

spune acelaşi Gabriel Liiceanu. Moartea fiind o stare de spirit – nu o experiență – şi tu fiind ceea ce te gândesc ceilalți, cei legați prin sânge cu tine, vârsta de mijloc/de crepuscul seamănă cu o sfâşiere. Crepusculul, fie el al zilei ori al ființei, înfioară. E ceasul ambiguu, un *între* derealizând cadența calmă a trecerii. O conspirație a suprafețelor amurgului lucrează

misterios şi ameninţător, subminând încuibarea în sine a amintirilor, ba chiar şi „deschiderea luminătoare” (heideggeriană) a omului ca singură fiinţă care poate să vadă cu ochii închişi, dar se teme de întuneric.

Acum poemul nu mai deghizează *absenţa* iminentă şi ultimă, ci o numeşte, o asumă în chiar pragul prelungii tăceri, încropind o relaţie *naturală* cu propria moarte. Aici intră, de pildă, *Elegii*-le *în ofensivă* ale lui Ion Pop, care promit din titlu o contracarare a efectului de cataclism al morţii ca blazon. Elegiile atacă. Detaliile biografice, în cele din urmă neinteresante în desenul lor foarte personal – fiecare moare singur –, se încarcă, de o aproape insuportabilă manieră, cu un mesaj extrem de personalizat, ţintind violent Cititorul, în chiar *moalele* privirii sale, căci versul încetează a fi *destăinuire* şi devine *mărturie*.

În *Refluxul sensurilor*, poemele „în scapăt” ale Anei Blandiana fac o descoperire stridentă şi înfricoşătoare:

> „Secolul nostru este secolul trecut, / Noi suntem propria noastră istorie, / Ce stranie senzaţie a destinului încheiat / Pe când continuăm să fim!”,

dar care îşi pierde acutele şi foşneşte mătăsos tocmai fiindcă omenescul cu feţele sale destinale uimeşte încă, poeta nu şi-a pierdut arta mirării şi nici ştiinţa de a spune laconic adevăruri despre trecerea omului. Nu e doar înţelepciunea din urmă a fiinţei rostitoare, ci şi extenuarea grea, catifelată a simţurilor pe care doar cuvintele le mai pot înviora.

O variantă specială de moarte adulmecată, căci prematură şi subminată de răzvrătirile vârstei tinere, în *Marile jocuri* ale Aurei Christi:

> „Eu trăiesc cu gândul la moarte zi de zi, ceas de ceas; *ea*, moartea, e în mine, e acolo, o simt cum mă adulmecă pe dinlăuntru, nemernica…”.

Nu o tristeţe gravă, metafizică se aşterne pe gesturi şi cuvinte, ci una oarecum stridentă. Moartea nu e după colţul firesc al trecerii, ci un atac la persoană. Ţipătul scurt de spaimă atroce şi un pic neîncrezătoare în realitatea primejdiei ţine de tinereţe. La Marin Mincu (*Intermezzo. Aurora*), spaima de moarte e scurtă, acută şi „vindecată” prin amăgire verbală:

> „se vede că singură starea noastră interioară nu ajunge: mai puternice sunt *experienţele cognitive decantate în expresie*, pe care, găsindu-le formulate lapidar de către alţii, le

traversăm turmentați de spaimă şi, pe măsură ce le depăşim, ne golim treptat de nelinişte”.

4. *sfidarea de la distanță,* pe care aş numi-o a *morții parafine* (împrumutând titlul lui Robert Şerban), e cea a literaturii tinere, care bravează fără plasă fiindcă, oricât de adânc ar fi gândul morții, ea e încă departe. Dacă iubirea, dăruirea, nostalgia, apartenența, revolta subversivă nu mai au trecere şi nu se mai pot auzi în vacarmul libertății fără hotare, *moartea* revine în prim plan şi hotărniceşte. Ieşit de sub proiectul viitorului luminos, în anii ’80, şi acumulând tot mai multe „obiecte” în jurul său, poetul îşi lărgeşte atât de peste măsură trecutul „posedat” încât viitorul, adică moartea, putea fi amânată ca nestringent necesară. Postmodernul atinge sațul. El moare, ca omul simplu de odinioară şi ca săracul cel bătrân, atunci când şi fiindcă e „sătul de viață”. Doldora de „ştiință” ori de „ştire”, se recunoaşte incapabil să mai vibreze la măreții.

În ultimul deceniu, gândul morții intră în scenă cu toată recuzita sa sfidătoare. Obsedat, la modul depresiv şi haotic, de viitor, de un viitor pe care nimeni nu îl mai promite, nu îl mai descrie şi nu-l mai anunță decât, când şi când, în scenarii apocaliptice reluate periodic, poetul recuperează cel mai definitoriu dintre „viitorurile” sale: *muritudinea*. Situarea e piezişă şi suspendată într-un prezent al aşteptărilor înşelate. Înțelepți, ironici, exasperați, hăituiți de vedenii şi visând viziuni salvatoare, tinerii dețin „ştiința morții”. Robert Şerban spune într-un interviu:

> „În cartea mea, moartea nu e un personaj negativ. Dimpotrivă. […] Iminența morții te face să simți cu acuitate viața, ți-o potențează, îi dă sens, seriozitate, intensitate. Moartea nu-i o sperietoare, ci o prezență foarte fină, misterioasă, alunecoasă, ubicuă”.

La Doina Ioanid, *Poemele de trecere* povestesc simplu şi poticnit întâlnirea cu moartea şi trudnica ei învățare. La Medeea Iancu, moartea medicalizată e tradusă în delicate metafore ale copilăririi (vezi *Divina tragedie*): „moartea-i doar o păpuşă de lemn / pe care fetițele şi băiețeii o lustruiesc mângâind-o / târâş-grăpiş trece moartea / cu nasul lung şi tocit la vârf”. La Ana Dragu, „*servicii funerare non-stop* / niciodată nu va fi îndeajuns de multă dragoste / să țină moartea departe”. Excelentă, din perspectiva ştiinței precoce a morții, cartea lui un cristian *Morții mă-tii*.

5. situarea *umăr la umăr*, în *proximitate* – o moarte a *celuilalt* dezbrăcată de toată recuzita romantică, într-o teribilă suprapunere cu propria ființă. Literatura ivită din experiența morții Mamei e cea mai concretă reprezentare a finitudinii. Mama fiind consubstanțială fiului („Mamă, tu ai fost odat' mormântul meu…" – Lucian Blaga), experiența morții e directă, aproape pe viu. Marius Chivu (*Vântureasa de plastic*) şi O. Nimigean (*Rădăcina de bucsau*), puşi alături şi de Cosmin Borza, descriu (aproape)moartea mamei cu formula excepțională a detaliului contrapunctic, care salvează textele de melodramă, de prea sentimental şi le acordă tăietura memorabilă a eseului. Cele două „personaje" feminine (căci poezia lui Marius Chivu e una „cu poveste", cum ar zice Mihaela Ursa) îşi consumă rolul tragic sub ochii fiilor, sunt ambele, prin forța ce le-o conferă sângele, puternice, emblematice, obsesive, dar reflectorul cade pe cei doi fii, pe felul în care gestionează ei vecinătatea impudică, invazivă a morții. Şi mamele mor, aceasta e descoperirea traumatizantă. Umilința de a „a fi inconştient pe moarte" e demontată cuvânt cu cuvânt, scenă cu scenă. Directețea experienței cere abilități estetice speciale, instrumentele scriitorului sunt obligate la o rafinare mai puțin obişnuită, se lucrează cu precizie chirurgicală şi exactitate a proporțiilor alchimică. Din cea mai cutremurătoare şi singuratică împrejurare biografică („nimic mai greu decât singurătatea de sânge" – Marius Chivu) este extrasă esența general-umanului, fără a eluda vreun detaliu personal, intim. În spital („aici în orice pat moartea îşi face-ncercarea") afli despre „nebănuitele foloase ale nenorocirii", despre „flirtul fiecăruia cu sfârşitul", în singurătate. Boala imită „fără-răspunsul" morții, la Marius Chivu – „aştept să-mi spui ceva / orice // chiar şi *portocală*" –, şi e gureşă la O. Nimigean. La amândoi, scenele sunt de o duioşie sfâşietoare, fără nimic sentimental-melodramatic. Parantezele unei mici conştiințe ironice pun bemoli când se iveşte patetismul şi lărgesc perspectiva când lacrima e gata să țâşnească minor. Plânsul e bine ținut în miezul cel mai tainic al ființei.

Tot aici l-aş include pe Gabriel Chifu. Pierderea brutală a mamei la vârsta suspendată a adolescenței declanşează o sensibilitate precoce a morții, o presimțire a ei, sentimentul unei stranii înrudiri cu lumi de *dincolo*. Mici experimente ale imponderabilității încurcă primejdios tărâmurile, cu ceva din zborurile fantasmate de un Adrian Popescu, de care îl apropie nu doar aspirația molcomă spre *celestitate*, dar şi o coincidență biografică *grea*: amândoi îşi pierd mama la vârsta tremurătoare şi incertă a adolescenței. În

plus, gândul morții este brutal secondat de semnalele trupului ca unic garant al durării:

> „Am simțit deodată cât de precară e alcătuirea asta de sânge, de carne. [...] Corp repede trecător, corp repede trecător, corp repede trecător”.

Pagini excepționale despre moartea părinților în *Provizorat*, romanul Gabrielei Adameşteanu, dar şi în *Cartea şoaptelor*, romanul lui Varujan Vosganian („Un copil fără părinți e ca o casă fără acoperiş. Nimic nu e mai rău decât o casă neacoperită. Pe acolo poate să vină moartea”). Şi, la Oleg Garaz, în *Territoria*, un Tată ca personaj absent şi pregnant totodată, autor involuntar şi apatic al unei paradoxale şi eficiente *învățări a muririi* prin absență repetată, veritabil „antrenament antitanatic”. La un cristian, în cartea pomenită mai sus, e prezentă o variantă răzvrătită de moarte umăr la umăr, cu o revoltă neputincioasă. Moartea tatălui e amănunțită exasperant, ca derulată cu încetinitorul, cu emoție, cu distanță şi cu obidă oarbă, fără ca sensurile să iasă la suprafață. Spaima de moarte capătă acute când mama e cea vizată, iar moartea bunicului stârneşte primele semne de furie ale muritorului („morții mă-sii de treabă, […] de viață şi de moarte şi de nu mai ştiu eu ce!”).

Cartea lui Ion Zubaşcu *Moarte de om. O poveste de viață* (2010) nu este „o poveste despre moarte […] despre boală şi extincție”. Boala şi extincția nu sunt de acelaşi *fel* şi nici din aceeaşi lume. Oricât de atroce şi de bulversantă, boala este aventură directă a trupului şi a minții deopotrivă, căci uniunea lor nu e încă ruptă, ci doar violent hărțuită, pusă sub semnul întrebării. Moartea, în schimb, continuă să rămână ficțiune – nu se dă experienței directe, dar le impregnează implacabil pe toate celelalte.

Cel mort lasă supraviețuitorul într-un impas. Cartea de *elegii şi invenții* a lui Matei Călinescu, variantă poematică a prozasticului *M*, defineşte *Miracolul vieții*. „Zădărnicia miracolului vieții este ea însăşi un miracol. / Ea ne dă cel mai profund motiv de a trăi...”. Nici o trâmbiță şi nici un encomion. Echilibrul existenței noastre depinde strict de cei care ne gândesc, este o *relație,* nu o *stare*. Prin moarte, fiul nu mai e gândit de mamă, părintele nu mai e gândit de fiu. Textele sunt sculpturi ale Absenței. Inefabilul se iveşte tocmai din acest efort de a închide în cuvinte ceea ce este fără a fi (lucrul cel mai teribil, după Maurice Blanchot, e că „moartea

nu e moartea”): „…numa’ m-or vedea că nu-s…”, zice un vechi cântec maramureşean.

Fragmentul şi defragmentările

Într-o notă din *România literară* nr. 30/2013, se vorbeşte despre intervenţiile din *Le Point* pe marginea sorţii romanului. Printre altele: dacă Tolstoi, Hugo, Flaubert erau sociologi şi istorici ai timpului lor,

> „astăzi totul s-a fragmentat: romancierul spune istorii sau, mai rău, propria istorie, nicidecum Istoria”.

Deşi se vorbeşte despre fragmentarism mai ales în ultimele decenii, niciunui romancier nu i-a fost vreodată la îndemână privirea integrală, absolută şi definitivă asupra lumii. Marile desfăşurări epice din raftul întâi al prozei universale pot fi mai cuprinzătoare, cu o mai mare cantitate de personaje puse în mişcare, cu o mai consistentă filosofie strecurată printre rânduri, dar cunoaşterea omenească rămâne mereu fragmentară, parţială, remaniabilă şi infinit interpretabilă. Oricât de vastă şi fină îi e prozatorului privirea şi oricât de abil e cititorul său, oricât de copleşitoare le sunt amândurora enciclopedia personală şi capacitatea de sinteză, Lumea nu li se dă decât fragmentar. Monolitul scrisului obiectiv e intarsiat cu vederi subiective, tot aşa cum fragmentele subiective acced la priviri de largă valabilitate. Cele două mari maniere (pe care un Manolescu le numeşte *doric* şi *ionic*) lucrează în regim de vase comunicante. Scriitorul este un om în lume care scrie o poveste despre omul în lume. Pentru Andrei Pleşu, cel din *Jurnalul de la Tescani* (1993), fragmentul reflectă „procedura intimă a gândirii”. Gândim *intermitent.* Intermitenţa nu e numai „condiţia gândirii, dar şi igiena ei, ritmul ei real în planul omenescului”. Situarea nu ne poate fi decât eseistică, în sensul pe care îl dă Alina Pamfil eseului: „«mişcarea privirii» în spaţiul dintre secvenţe, efortul de a crea continuitate, într-un teritoriu ameninţat de fragmentarism” (*Eseul – o formă a neliniştii*, 2000).

Fie că-şi propune sau nu să concureze starea civilă, mintea prozatorului nu poate cuprinde decât fărâme cărora le caută/le construieşte, într-un efort de imaginaţie şi viziune, liantul. Această „infirmitate” e recunoscută deschis şi asumată mai ales de la optzecişti încoace (Mircea Nedelciu: „Fragmente de intensitate diferită îmi ocupă mintea de la un moment la altul”), chiar

dacă nu e greu să descoperi mărturii ale intermitenței funciare în toată proza lumii şi fisuri în cele mai monolitice zidiri prozastice. Că scriitorul nu mai are acces la Marea Poveste şi nu mai e înțeleptul satului e doar un eufemism care să explice consolator diminuarea rostului artistului în societatea de azi. Nu puterea scriitorului s-a diminuat, ci s-a schimbat sintaxa lumii, jocurile se fac după alte reguli, într-un vacarm care pune surdină vocilor artei. Nicolae Manolescu o spunea deja în *Lecturi infidele*:

> „În întreaga lui istorie, romanul s-a preocupat de oamenii obişnuiți şi de viața lor. Azi, nu mai puțin decât pe vremea lui Fielding. Doar că realitatea nu mai este, ea, aceeaşi”.

Scriind despre *Intermezzo* al lui Marin Mincu, Romul Munteanu vorbeşte despre poietica interstițială a fragmentului prin care se figurează

> „noua topografie a textului narativ, şi anume alveolaritatea structurală a acestuia; țesătura textuală, chiar la nivelul grafic al paginii, este un ansamblu de plinuri şi goluri, de semne constituite şi de ezitări lectoriale ce schimă radical vechea retorică a romanului (înțeleasă ca un continuum al descrierii obiective a lumii)”.

Lăsându-mă întretăiată de fragmente, de ipoteze suspendate şi de ficțiuni critice, am recitit câteva dintre cărțile de proză contemporane din perspectiva implacabilului fragment(arism) şi a *manierelor de defragmentare* a perspectivei romaneşti. Iată:

Albumul de familie. Aleg ca exponent *Medgidia, oraşul de apoi* (2009). Într-un interviu cu Marius Chivu, Cristian Teodorescu spune:

> „*Medgidia* a devenit, la mine în cap cel puțin, un roman după primele povestiri pe care le-am scris. […] fiecare povestire trebuia să-şi fie suficientă, dar să şi funcționeze ca un posibil capitol al întregului”.

Acest „roman care începe şi se sfârşeşte de o sută de ori, cu fiecare poveste în parte, şi continuă după fiecare dintre ele, până la ultima” admite, însă, o altă descriere de manieră. Totul începe cu intrarea într-o lume a răgazului şi a libertății de mişcare („slobozia”) şi cu bunicul Ştefan Theodorescu. Acesta se face din brutar fotograf şi aduce cu sine două instrumente: instantaneul şi fragmentarea. Romanul va avea, aşadar, construcția unui album de fotografii răsfoit pe îndelete, cronologic (în

mare), cu dense, extrem de fin detaliate prim-planuri, aşa cum le extrage memoria întoarsă ațintit pe lucruri şi oameni, şi decupând mica istorie umană abia atentă la Istoria mare din fundal. Povestea fiecărei fotografii aduse la lumină e citită cu privirea dublă a memoriei şi a mărturiei. Scufundată în *illo tempore*, privirea (infuzată sentimental cu discreție) detaliază semnele memorative. E excelent regizată alternarea de planuri, aşa încât, pe nesimțite, aproape într-o aceeaşi gesticulație a frazei, e ridicat şi scheletul construcției, cu contraforți cu tot (aceştia ca ancorări în Istoria cu majusculă), şi se finisează şi decorațiunile de atmosferă şi cadru. Albumul e din fărâme, sigur, dar el alcătuieşte în final o lume. Andreea Răsuceanu pomeneşte, cu bune argumente, de stilul *patchwork*. Îmi vine în minte aici Tracy Chevalier, cu *The Last Runaway*, în care *quilt*-urile însoțesc povestea quakerilor din Dorset stabiliți în Ohio înainte de Războiul civil. Istoria din fragmente prinde contur, ritm, simfonizând diferențele. Defragmentarea e metoda de lucru. Cele 103 istorii sunt petece colorate din care se țese covorul, cuvertura, acoperământul. Recuperarea prin memorie verbalizată are efectul punerii laolaltă a discordiilor în căutarea unui sens, a unui rost. Ca pe monitorul computerului, defragmentarea identifică nenumăratele căsuțe rebele, le lucrează în flash-uri iuți ca, după câteva minute, ele să apară compacte, la locul lor, gata să întrețină, o vreme, legăturile şi unitatea ocrotitoare a lumii. *Medgidia…* poate fi comparată cu *Cartea şoaptelor* (cum a şi fost). La Varujan Vosganian, lumea de negustori țese laolaltă aşezările omeneşti şi le împiedică să dispară cu totul când vechi orânduieli se destramă sub lovituri ale Istoriei:

> „Un năvod cu fire subțiri lega oraşul să nu se risipească. Negustorimea”.

Romanul însuşi, ca specie, este un bun negustor – adună mărunțişurile vieților omeneşti, le înşiră pe taraba Istoriei şi le pune prețuri potrivite.

Mai adaug aici *Dimineața pierdută* a Gabrielei Adameşteanu – ca-ntr-un joc de puzzle, trecutul e reconstituit cu migală din fragmente potrivite minuțios. Unghiul de vedere se schimbă mereu, fragmentele se caută unele pe altele, se leagă, încheagă noime. Fragmentare şi reunite prin privirea implicată a autorului care frânge şi reînnoadă firul narativ sunt şi romanele semnate de Ioana Pârvulescu şi Simona Sora. De reținut asumarea deschisă şi programatică a fragmentului la Gabriel Chifu, cel din *Fragmente din năstruşnica istorie a lumii de gabriel chifu trăită şi tot de el povestită*

(2009). Accentul cade pe diversitatea derutantă a secvențelor alcătuitoare şi a interpretărilor pe care acestea le acceptă, punând între paranteze sensul unic şi rotund al unei încheieri definitive:

> „Am purces să reînsuflețesc o lume pierdută, foarte particulară, foarte a mea, o lume care nu mai există niciunde şi nicicum decât astfel, fragmente, cioburi, în mintea mea, în sufletul meu. Sentimente, senzații, întâmplări mici în sine, dar pentru mine de importanță cosmică, spaime, obsesii, închipuiri, persoane prețioase şi uitate … toate creionate, aduse în limbaj prin nişte desene în stil naiv" –

mărturiseşte autorul într-un interviu cu Gabriela Adameşteanu. Prin *gabriel chifu*, alterul cu minusculă, se avansează o *istorie personală* pe mai multe voci putând intra, parțial, şi la categoria „istorii personale" revizitate şi reinterpretate ca esențe de Istorie. Excelente *quilt*-uri narative sunt *Supraviețuirile* lui Radu Cosaşu, *alcătuirile* de „fleacuri" tatonante ale lui Livius Ciocârlie, prozele lui Mihai Măniuțiu cu arta sumbră şi oarecum exaltată a fragmentului.

Cursa de şoareci. Martor: *Simion liftnicul. Roman cu îngeri şi moldoveni* (2001; 2011). Cartea lui Petru Cimpoeşu alege un tip de construcție adesea folosit, în variante felurite, mai ales în proza polițistă, dar şi în cea larg parabolică. Se delimitează un loc de dimensiuni controlabile în care oamenii se află mai mult ori mai puțin întâmplător, în alăturări pe care sunt obligați să le gestioneze funcționând ca un întreg. Criza poate interveni în interiorul grupului izolat (unul dintre ei, nu se ştie care, e criminalul – vezi Agatha Christie, *Zece negri mititei* sau *Cursa de şoareci*) ori oarecum în afara lui, când inşii se găsesc suspendați într-o „încăpere", în sens larg, în proximitatea iminentă a unui cataclism (*Muntele vrăjit*, ca să dau un exemplu foarte „înalt", utilizează boala şi amenințarea morții ca revelator de destine şi psihologii în perimetrul decupat al unui sanatoriu). Se exploatează şi o altă caracteristică a comunităților umane: ele se aranjează în spațiu ca o pilitură de fier sub acțiunea unui magnet, (re)stabilind ierarhii, responsabilități, dependențe. Exemplul dat de psihologia pedagogică e semnificativ: se iau premianții întâi din 20 de clase de elevi şi se alcătuieşte o clasă nouă; la capătul unui an, această clasă va avea premianți, elevi mediocri, corigenți. Altfel spus, din analiza sub reflector a unei comunități restrânse, se pot deduce semnalmente ale unor comunități din ce în ce mai

largi, până la dimensiuni general-umane. Romanul „despre îngeri şi moldoveni” este despre viaţa la bloc, dar toate problemele ivite aici suportă lecturi metaforice, larg-parabolice. Tranziţia răzbate ca zvon, ca ecou legitimator ori perturbator, acordând bibliografie la zi vieţilor cotidiene captive în existenţa lor măruntă, fragmentată. Rezultă o radiografie plină de umor, dar cu tuşe tragice, căci micşorarea omului e stridentă. Felul în care locuitorii blocului sunt rând pe rând personaje principale, aduşi ca pe scena unui teatru şi lăsaţi apoi, din nou, în culise, în aşteptarea unui nou act, autonom, dar şi în legături subterane inevitabile cu celelalte, îmi aminteşte de *Lucarna* lui José Saramago şi de clădirea cu apartamente din Lisabona, în care se află, printre alţii, şi un cizmar, Silvestre, un fel de axă a romanului şi maestru al unor minime defragmentări. Simultaneitatea divergentă a destinelor e mai pregnantă în astfel de spaţii limitate. Dacă la Cristian Teodorescu, în *Medgidia*, fragmentele se coagulează prin intervenţia selectivă, ordonatoare şi valorantă a memoriei, la Petru Cimpoeşu ele sunt construcţii deliberate, experimente. Un album de familie care defragmentează realitatea, în primul caz, un insectar care ţintuieşte simptome ale realităţii incongruente, în al doilea.

Ion Bogdan Lefter comentează în sensul acestei defragmentări simbolic-parabolice romanul *Scene din viaţa lui Anselmus*, al lui Vasile Gogea (în prefaţa la ediţia a doua, din 2008):

> „Spaţiul practic închis al parabolei e blocul comunist: un bloc de garsoniere dintr-un oraş de provincie. Sociologic vorbind, e unul dintre toposurile cele mai caracteristice ale unui regim şi ale unei istorii care au deplasat mase de oameni din zonele rurale către cele urbane, cazându-i în aşa-numitele «cartiere- dormitor», gândite pentru a uniformiza, pentru a standardiza vieţile oamenilor, aducându-i la numitorul comun al existenţei inconfortabile, în apartamente sufocante. Şi totuşi, comunităţile astfel constituite şi-au creat propriul metabolism şi au refăcut rapid versiuni «în mic» ale diversităţii socio-umane, pe toate gamele tipologice imaginare”.

Nu ştiu câtă intenţie uniformizatoare în sens ideologic a stat la temelia cartierelor de blocuri (blocul de locuinţe nu e o invenţie comunistă, ci o adaptare la aglomerările urbane peste tot în lume), dar radiografia lui Vasile Gogea e o excelentă construcţie romanescă-experiment, sensurile ei larg sociologice, general-umane fiind purtate spre cititor graţie, în primul rând, talentului autorului nu tezei subiacente.

Adaug *Angelus*, cartea Ruxandrei Cesereanu. Schema e gen *policier* ori anchetă sociologică. Se dă un cadru, neapărat închis, limitativ şi de criză, căci inedit – trei îngeri pogoară în oraş –, căruia diversele grupuri umane sunt chemate să-i gestioneze condiţiile, să li se adapteze, să le facă faţă. Se convoacă în pagină o varietate infinită de profesiuni, vârste, atitudini, situări, ideologii, prejudecăţi, reacţii.

Vezi şi Dan Lungu, cel din *Raiul găinilor* – experimentul e mai ambiţios, cu multe straturi de înţelesuri şi subînţelesuri. Strada Salcâmilor e locul decupat sub lupă, dar ea se închide spre o *groapă* cu cazier literar şi se deschide vag spre „oraş", ca viitor improbabil pentru oamenii captivi în dantela marginalităţii ca nişte molii. *Elefantiasisul* epic e la el acasă. Decupaj sub criză, dar cu alte mize, mai elastice şi mai încruntate, la Alexandru Vlad în *Ploile amare*.

De amintit neapărat *Cuadratura cercului*, colecţia de povestiri urbogonice a lui Gheorghe Săsărman. Apărută în 1975, apoi în mai multe ediţii succesive până la cea definitivă din 2013, cartea este o alcătuire fragmentată de descrieri de oraşe ideale şi imposibile prin chiar întemeierea lor în natură şi, deci, împotriva ei. Cele 26 de povestiri (36 în ediţia definitivă care le recuperează pe cele cenzurate) sunt tot atâtea spaţii experimentale gen „cursa de şoareci" în seama cărora se instrumentează dosarul civilizaţiei urbane. Cartea are o mare deschidere eseistico-filosofică, ludic-meditativă, dar şi cu fine mesaje etice. Avem de-a face cu un fel de fabule ale aşezărilor ambiţioase de comunităţi umane care nu se supun fără rest niciunei încadrări într-o specie ori alta. Mariano Martín Rodríguez (traducător şi prefaţator al ediţiei spaniole) le numeşte *geoficţiuni*, adică texte în care

> „descrierea unui spaţiu ipotetic constituie elementul-cheie căruia i se subordonează celelalte, de natură structurală, inclusiv eventualele pasaje narative".

Geoficţiunile descriu un spaţiu imaginar coerent şi efectul lui asupra personajelor care îl construiesc şi îl populează. Şi, aş adăuga eu, îl subminează. Ţinta cărţii nu e aceea a urmăririi comportamentului uman în situaţii social-politice de criză, ci o meditaţie repetată, în arhitecturi textuale perfect armate, asupra (im)posibilităţii oraşului perfect. Compoziţia respectă ritmurile gândirii creatoare, nu ale corpului social (chiar dacă, inevitabil, e informată de acesta). De aceea, funcţionează ca un *perpetuum*,

deloc incomodată de neizbânzi. Colecția de orașe este şi cumul de istorii cu tâlc, aspirând la unitatea pierdută prin inventariere de ipostaze. Şi poate fi, în parte, inclusă şi următoarei maniere:

Şeherezada. O variantă pentru care Ruxandra Cesereanu poate fi martor principal. Cu o plăcere a spectacolului polifonic derutantă, mizează totul pe cumul, se comportă ca trezorier de poveşti şi formule epic-existențiale. Îşi asumă deschiderea şi neîncheierea (ca în *1001 de nopți*, *Decameronul*, *Hanul Ancuței*). Vezi *Naşterea dorințelor lichide* (2007), inventar nestăvilit, numărând, cu vibrație limitată, *atingeri, postbărbați* (107!!)*, bărbați de zi şi de noapte, de niciodată şi de totdeauna* (un posibil model pentru această manieră comodă şi apetisantă de defragmentare prin fragment, cartea lui Péter Esterházy, *O femeie*). Şi în *Un singur cer deasupra lor* (2013) cumulul de poveşti lucrează mozaicat, fresca e lucrată în manieră pointilistă, cu nuclee epice autonome, încercând să înregistreze mai degrabă diversitatea de atitudine şi de situare față de un anume regim decât trăsăturile definitorii ale regimului însuşi; dar, luând distanța cuvenită, cititorul poate reconstitui şi liniile unui portret de epocă.

Istorii personale. În *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului* (romanul Martei Petreu) avem de-a face cu o maturizare a scriitoarei, un fel de instalare în chiar personalitatea sa hărțuitoare de sine. Platoşa textuală („Biografia – cea dorită deci singura reală”) cade acum, măcar ca ficțiune, şi te lasă descumpănit o vreme tocmai fiindcă întrebările suspendate primesc (sau par să primească) un răspuns. Violența aproape insuportabilă a psalmilor ei, accentele câteodată stridente ale eseurilor, dar şi prețul disperat pus pe cuvânt („M-am construit din cărți şi cuvinte“) îşi dezvăluie rădăcinile şi motivele autobiografice. Structura oximoronică, încercare încăpățânată de a echilibra contrarii ireconciliabile, e vizibilă în toate manifestările scrisului Martei Petreu. Mărturiseşte scurt într-un interviu cu Dora Pavel: „D.P.: *Poeme neruşinate, Cartea mâniei, Apocalipsa după Marta* sunt cărți de răfuială şi cu Dumnezeu. / M.P.: Da, sunt cărți de răfuială”. Cu atât mai mult, adaug eu, romanul autobiografic. Descărcarea mâniei are loc printr-o trufaşă gesticulație egocentrică. Tabita/Marta îşi arogă monopolul suferinței şi al trădării de către ceilalți. Comentatorii au reținut, majoritatea, forța neagră a personajelor centrale, neatenți la ceea ce se spune în fiecare pagină despre partea albă a aceloraşi personaje. O lectură mai atentă, mai detaşată

va descoperi, însă, şi calmul obiectiv al autorului, şi detaşarea. Cea care vorbeşte este când Tabita, când Marta, amândouă *personaje* ale Martei Petreu. Ele intră şi ies din scenă fără să semnalizeze anume. O fac ca *alteri* ai unui eu care îşi construieşte în seama lor integrarea. Cartea nu e doar a mâniei şi a răfuielii, ci şi a împăcării, a echilibrului. Trudnic, fragil, dar echilibru. În acest fel, cartea iese din fragmentarea impusă de voci incongruente şi timpuri fluctuante pentru a accede decis la general-uman. Tragicul se naşte din receptarea minții de copil pe care prozatoarea o păstrează în roman ca element contrapunctic. Cele două voci: una care descrie prezentul intersectându-l cu meditații şi cu rememorări înduioşate, ca orice rememorări din vremea copilăriei (acestora li se adaugă bune pagini de monografie prozastic-poematică a câmpiei transilvane, cu decor, costumație şi partituri atent reproduse); cealaltă, vocea traumei care răbufneşte în verbalizări violente sunt asistate discret de vocea autoarei. Opoziția nu e între realitate şi ficțiune, ci între mai multele interpretări ale aceleiaşi realități. Amintirile îndelung înăbuşite ale fetiței nu concordă nici cu ceea ce poate povesti acum, înțelegând altfel, omul matur, nici cu depozițiile celorlalți doi frați ai Tabitei, martori supuşi ai aceluiaşi mediu familial. Doar pentru ea mama e teribilă şi tatăl cumplit:

> „Pentru mine – dar numai pentru mine –, tatăl meu a fost un Tată Cumplit".

Marta intervine:

> „Am fost uluită […] să aflu ce imagini diferite avem, eu şi ea, despre ei. Pentru Ana, Ticu era un om bun, iar Mica ar fi fost rea".

Iar Marta Petreu conchide detaşat, din *off:*

> „Cine ştie, de fapt, cum au fost ei".

Reconstituirea traumei conservată întreagă prin neverbalizare se petrece fără bemoli. Enunțurile apocaliptice intonate *fortissimo* sunt – câteodată, contrariant – subminate şi tulburate de amintiri de alt accent şi cu alte sensuri. Dar nu e foarte greu de identificat partitura fiecăreia dintre cele trei voci care țes în canon povestea: Tabita, Marta, Marta Petreu. Cartea are forță şi citită oarecum aburit, cu receptarea tensionată şi inconfortabilă a

mesajelor ei contradictorii, dar şi defragmentat, cu identificarea celor trei voci şi a împletirii lor abile şi hărţuite.

Mai poate fi inclusă aici, parţial, Tia Şerbănescu şi *Femeia din fotografie. Jurnal 1987-1989* (2002), carte dedicată *Mamei.* Un roman/egografie de o factură cu totul specială, în care autorul renunţă la obligaţia disimulării, se arată pe scenă şi-şi rosteşte răspicat indicaţiile regizorale, arta fragmentului, a mozaicului aparent neorganizat, aleatoriu ca viaţa însăşi, fiindu-i instrument supus şi extrem de propice. O carte de uimitoare tinereţe-matură şi flexibilitate-necruţătoare în care vorbesc intersectat două personaje distincte: Ziarista, colorată, la pândă, cu ochii pe cotidian, şi, secondând-o implacabil, Scriitoarea – într-o sepia atemporală, ne-datată, adică, gata să spună despre ceea ce a privit îndelung, a moştenit şi e gata să transmită mai departe, a întrevăzut dincolo de cotidian şi la o distanţă ruminantă de semnalmentele unei epoci anume. Deşi aflăm o sumedenie de amănunte câteodată ţinând de culisele unei vieţi, nu ni se pune pe tarabă nici o intimitate. Cu remarcabilă ştiinţă a detaliului semnificativ în ordine umană, istoria personală devine hologramă a unei întregi Istorii.

Forme „ceptive” ale prozei contemporane

„Oglindă purtată de-a lungul unui drum”, în una dintre definiţiile sale tradiţionale, romanul exersează gestul prinderii şi reflectării drumului cu pricina într-o varietate derutantă de maniere. El îşi împlineşte lucrarea alături de, dar şi alăturea cu drumul, inventează oricând cărări inedite şi rebel-polemice, joacă apele oglinzii după plac, formând, informând, deformând sau chiar ignorând „obiectul” de reflectat. O (parţial, ludică) incursiune etimologică ar putea conduce la o clasificare a prozei în funcţie de maniera „ceptivă”, adică de modurile de construcţie, stil, atitudine în actul „prinderii” lumii. „Cepţia” derivă din latinescul *capi½, capere, c¶pº, captum,* cu sensul de „a lua”, „a-şi însuşi”, „a prinde”. La rândul său, acesta, spun dicţionarele, îşi are originea în ebraicul *cap(h)*, „căuşul mâinii”, cu sensuri complementare de „a lua în/a pune stăpânire”. În diverse limbi europene, a dat „înţelegerea”, *capire*, în italiană (a prinde sensul!); „vânarea”, „vânătoarea”, *chasser,* în franceză; *capture* în engleză, cu sensul de „a lua”, „a înţelege”; *caber, „*potrivirea” şi „ajustarea”, în spaniolă şi portugheză… Când primeşte prefixe, în latină, *capio* devine *cipio*: *accipi½, concipi½, d¶cipi½* etc. Româneşte: accepţie, concepţie, decepţie, excepţie, unele cu variante active şi chiar cu sens diferit cu sufixul – *iune*. *Incepţia* e un cuvânt nou. Are sensul de „început”, „întemeiere”, „insinuare/inseminare” într-un loc străin pentru a manipula sensuri (vezi şi filmul lui Christopher Nolan, *Inception*).

În majoritatea cazurilor, formele „ceptive” se intersectează, niciuna nu e regăsibilă în stare pură, nu e *monodrom* epic, unicale auctorială. Dar în „oglindirea” lumii se pot identifica preferinţe, aplecări, dominante. Unele dintre ele – simple *impresii* de lectură, oricând amendabile. Însă şi cititul e „oglindă purtată de-a lungul unei cărţi”. Aşadar, iată, deocamdată, o schiţă:

Conceptivii îşi lucrează ficţiunea în colaborare şi alături de lumea reală. Lumea *concepută* face concurenţă stării civile printr-o gesticulaţie aţintit catoptrică. E Creaţie. Reproducere. Atoateştiutor şi ubicuu, prozatorul nu-şi neagă prezenţa, dar şi-o păstrează în umbră, lăsând cititorului senzaţia că e singur şi nevăzut în mijlocul lumii descoperite prin gaura cheii practicate în text. Totul e „ca în viaţă”, supunerea de bună voie şi aplicată la tipologii

consacrate ori în curs de consacrare conferă poveştii verosimilitate, valabilitate, farmec. Şi când e vorba de *aventuri*, acestea induc ideea posibilei lor reproduceri în realitatea strictă a zilei. Romanul istoric e şi el conceptiv atunci când pleacă de la date şi statúri de toată lumea (re)cunoscute, iar reînvierea unei epoci şi a unor personalităţi nu e refugiu şi nici protest deghizat. Textul rememorează/„oglindeşte" vieţi şi istorii umane, fie ele dintr-un trecut îndepărtat ori din contemporaneitate. Romanul e încă gen tărăgănat, înaintând, în cercuri largi, pe creasta vorbelor. Verbalizarea, ca funcţie cvasi-magică, are trecere la un Moromete, de pildă, care domină adunarea insinuând, ca un orator abil, că ştie mai mult decât spune şi e silit de auditoriu să spună mai mult decât vrea. Nicolae Breban, creatorul de fantasme însufleţite, vorbeşte totul, divaghează neobosit, se supune, conceptiv, cauzalităţii, dar crede şi în existenţa a „milioane de lucruri inutile, trăind în ele însele, melodioase, fericite, senine". De aici, „zidirea de casă tătară", ca la Liviu Rebreanu – conceptivul prin excelenţă; dar sunt de adăugat aici Camil Petrescu ori Hortensia Papadat-Bengescu, *conceptivi-holografici*, desfăşurările lor epice repliindu-se periodic în fine sondări psihologice –, însă alcătuită din relaţii spaţiale de o rigiditate fluidă, paradoxală, de teatru japonez. La Gabriela Adameşteanu, „rumoarea mică" a existenţei diurne este amplificată sub imperiul ficţiunii ordonatoare, devine exemplară. Distanţa necesară sublimării se dobândeşte prin totala dăruire a naratorului, prin uitarea de sine mimată perfect. Varujan Vosganian îmbină remarcabil perspectiva conceptivă cu fine formule introceptive. Cum ar spune Umberto Eco,

> „fiinţa coincide cu caleidoscopul de adevăruri pe care le formulăm încercând s-o numim".

Jocul de oglinzi al numirilor/privirilor – succesive în text şi simultane în viaţă – e decodat de Florina Ilis cu aplecări camilpetresciene. Cea mai haotică textură umană conţine un desen ascuns care aşteaptă să fie descoperit şi, eventual, asumat. Tot astfel, Radu Aldulescu *vede* şi *aude* lumea pe care o descrie. Deşi „stricată" de sus până jos, o construcţie doldora de gargui, prozatorul se fereşte de judecăţi. *Medgidia* lui Cristian Teodorescu e lucrată conceptiv, cu un adaos de alerteţe lânoasă, alunecând în intropecţie.

Introceptivii sunt o variantă specială de conceptivi. Ei mută instrumentarul în interior şi mizează alb pe ceea ce simțurile în alertă înregistrează. Polul cunoscător vibrează la datele realului şi le transcrie conştiincios, glosând în aparteuri reflexive care adaugă adâncime tabloului trăit. Vezi *Rădăcina de bucsau* a lui O. Nimigean, lucrată pe urmele unei priviri amănunțite şi picturale. Conceptivă şi introceptivă, în egală măsură, explorează detalii reale, descrise în minuscule monografii, cu speranța că la capătul drumului se va revela un adevăr al celei mai stricte interiorități. O extrem conotativă forfotă a fragmentelor în mişcare browniană/breugheliană sugerând în fundal *marele design*, dar şi singurătatea incurabilă a omului în căutare de sine. Intră aici, parțial şi pe spații înguste, şi magia semi-treziei din prozele naratomimice ale lui Ion Cristoiu, povestirea prevestitoare gen Sorin Titel, maniera *cinematografică* a lui Nicolae Velea, cu trecerea autorului de la condiția de *martor* (cu obiectivitatea sa implicată) la cea de *spectator*, cu subiectivitatea sa jucat-detaşată. Gestul mărunt odată numit capătă o stranie hiperrealitate sub tensiunea indusă de o „privire erotică” asupra *obiectelor* ce intersectează existența. La *introceptivii reflexivi*, romanul e *autoficțiune în canon* (muzical), cu fețe de-curgând una din cealaltă, cu o predispoziție ruminantă, de infinită despicare a firului în patru, de gestionare a febrei şi a tensiunii existențiale. Ego-proza contemporană (nu neapărat despre colecție e vorba!) e parțial încadrabilă aici, cu toate semnalmentele particulare contabilizate distinct şi cu subcategorii *ceptive* infinite. De la Cărtărescu şi Dan Lungu la Ion Vianu, de la Gabriel Chifu şi Dan Coman la Doina Ruşti şi Aura Christi.

Exceptivii se situează în răspăr cu lumea reală. Dacă o fac prin apel la vremuri revolute, adaugă ingrediente ținând de atmosferă, miresme şi nuanțe nostalgice, căci mesajul e discret polemic. Refac migălos „zăpezile de odinioară”, imposibile în prezentul dezamăgitor. Pe câteva date cât de cât clare şi necontroversate, se țes detalii oricât de mincinoase din punctul strict de vedere al realității, dar perfect valabile fiindcă țin de un omenesc mai adânc şi mai puțin schimbător. Pe canavaua unor *semne memorative*, simpli *relansatori* ai poveştii, se pictează cu pensule fine şi decadente lumea mică şi lucrurile ei mărunte şi fundamentale. Vezi *Zilele regelui*, cartea lui Filip Florian, dar şi „întoarcerile” Ioanei Pârvulescu. În scrisul lor intră şi o componentă „magică”. Scoțând la iveală vremuri înşelător mai bune, îşi descântă contemporanii, îi îmbie spre alte accente şi spre alte priorități. Acest gen de roman „istoric” îşi relativizează ancorările, cercetează recuzita

unei perioade, aşa cum se răsfrânge ea în documentele la îndemână (adică deja „măsluită”, în sensul larg pe care îl comportă orice interpretare), dar readucerea secvenţei temporale în atenţia cititorilor de azi se asigură prin recursul la o mică poveste cu suspans, care să te ţină aproape de ceea ce e cu adevărat important: bogăţia de „mărunţişuri” cu tâlc ale oamenilor acelei epoci revolute. Vezi şi Ruxandra Ivăncescu ori romanul lui Soviany. Proza fantastică şi cea de coloratură SF sunt şi ele pronunţat exceptive. Tot aşa aventurile ultra-exotice, romantismele stridente. Lumea reală e eclipsată prin exagerare şi reconstituire de reguli apuse ori viitoare, sub tratament alopatic. Pentru plăcerea de a juca roluri de epocă, vezi şi *Princepele* lui Eugen Barbu. Sau, în variantă poematică, *Levantul* lui Cărtărescu.

O specie rafinată sunt *extraceptivii* – încolăciţi în labirintul textului lor germinativ, gata oricând să piardă legăturile cu realul. Vezi la Ştefan Agopian tărăgănata degustare a unei clipe eterne, cu mlădieri mătăsoase, grele, cu o oboseală distinsă – *minitexte cu umbre* în lumina schimbătoare a lumii şi a vorbelor, prelungiri şi devieri de forme şi înţelesuri, într-un *loc* dereticat de vorbe care îşi ajung. Şi Jehan Calvus, din *Baumgartes al II-lea*, mizează pe suspendare extraceptivă, adevărata zestre a „scriitorului închipuit”. La Diana Adamek şi privirea ei piezişă asupra lumii, virtuozitatea se închide în sine, toate valenţele sunt autosaturate, frumuseţea e de melc răsucit. Povestea e un splendid murmur melodic care-şi uită izvorul şi, prin urmare, îşi poate rata vărsarea în omenesc.

Inceptivii speră să insinueze dimensiuni inedite spectacolului lumii. Ei sunt onirici, abisali, de o excentricitate care, în mod paradoxal, le accentuează introversiunea subversivă (seria *versiunilor* ar putea fi şi ea incitantă!!). Concreteţea plată a realului nu-i satisface, ei presupun existenţa unor alte lumi, inaccesibile în mod curent. Pentru întrebările lor existenţiale caută răspunsuri ieşite din serie, sofisticate. Vezi Dora Pavel şi thrillerul ei abisal, dar şi întreaga *trilogie a deshumării* – A*gata murind, Captivul* şi *Pudra*. Tot aici pot fi incluse romanele onirice ale lui D. Ţepeneag („realitatea obiectivă e necontenit dublată de o infrarealitate”) sau Corin Braga. Într-un fel, ele parazitează realul cu excrescenţe bizare, cu ingrediente gothice. Lumea de gradul unu, realitatea cotidiană, este lăsată în voia unor structuratori onirici evoluând câteodată în marginea parodiei, dar transcriind asiduu şi programatic *fiori*. Pe un filon al ei, proza lui Ştefan Bănulescu e inceptivă – ficţiunea recuză orice relaţie a sa cu realitatea concretă, îşi ajunge sieşi, locuieşte un spaţiu construit anume şi mobilat pe

măsură. O balansare inspirată între inceptiv şi exceptiv la Nichita Danilov, cel din *Ambasadorul invizibil*. Inceptiv este şi romanul *Luiza Textoris* al lui Corin Braga, el trimițând, de altminteri, direct la filmul *Inception*.

Interceptivii lucrează declarat parodic, ironic, parabolic; nu ignoră regulile altora, ci le interceptează şi le exploatează pe cont propriu cu o vervă molipsitoare şi cu o mică vână tragică, dezîncântată, în fundal – sunt postmodernii, intertextualiştii, fragmentaliştii. Polifonia existențială/scripturală îi excită şi joacă dezinvolt voci, piste, interpretări posibile. *Tratamentul fabulatoriu* – unul cu efecte homeopatice – pe care îl aplică realului e varianta acutizată a eternului „jaf de extaze” al literaturii. Intră aici *desantiştii*, dar şi, parțial, pseudo-proze precum cele din excelentele jurnale cu *fleacuri* ale lui Livius Ciocârlie. *Ficționarii* lui Radu Cosaşu țin şi ei aproape.

Deceptivii se situează demolator în fața unei lumi care nu-i ascultă. Discursul lor e rupt, deşirat, fracturat şi crizic (proza bacoviană, de pildă, ca gen proxim). Ei sunt şi, în doze personalizate, *contraceptivi* – modul lor de a face e *des*-facerea. Însă una cu sens. Pentru o scurtă perioadă, cea a exploziei contestatare, toate avangardele sunt deceptiv-contraceptive. Ele nu construiesc o lume, ci curăță brutal locul pentru a provoca o construcție nouă; care, însă, nu mai cade neapărat în responsabilitatea lor. O mare parte din proza mizerabilistă a vremii noastre e deceptiv-contraceptivă.

Receptivii mizează pe cumul de poveşti despre lume. Ei alcătuiesc liste, serii, dicționare de întâmplări şi personaje. Inventariază diversitatea lumii din/în cuvinte. Sunt trezorieri de poveşti şi formule epic-existențiale. Gurmanzi şi gurmeți ai „spumoasei, aluvionarei ficțiuni”, precum, de pildă, Ruxandra Cesereanu. Receptive originare: *1001 de nopți*, *Decameronul*, *Hanul Ancuței*. „Negustorul de poveşti” al lui Tudor Dumitru Savu oscilează între exceptiv şi receptiv. Un fel special de receptivi sunt cei *ai locuirii*. „Micul palat baroc” al Biancăi Balotă, de pildă, abundă în enumerări, ca-ntr-un inventar al recunoaşterii rădăcinilor (venind dinspre Sadoveanu, Voiculescu, Mateiu Caragiale). Tot aici, Mihai Zamfir cu *Acasă*.

Susceptivii sunt reticenți, neîncrezători, proza lor e tatonantă. Iau răul lumii asupra lor, privirea le e adesea neagră, vag resentimentară şi maniacală. Vezi proza lui Anton Holban, ca variantă autoscopică blocând propria existență sub lentila insistentă şi sâcâitoare a analizei, dar şi, parțial, *Fetița* lui Mihai Zamfir. Personajul unui Radu Petrescu se autodemolează

susceptiv, dar cu o patimă mai domolită, abulică, plutitoare, ca la Ion Vinea sau Gib Mihăescu.

O variantă ar fi *susceptiv-conceptivii.* Vezi, la Ana Blandiana, multipla punere în abis sub bănuiala existenței unei ficțiuni cosmice, a unui „complot universal”. Se trimite la structura labirintică a lumii, dar şi, mai ales, la iluzoria ruptură dintre a fi şi a privi. Condiția de martor nu este şi nu poate fi absolută. Pionul este mutat/înaintează în paşi minori pe tabla de şah şi, câteodată, poate deveni regină, adică poate face orice doreşte însă întotdeauna în marginile unor reguli preexistente.

Preceptivii dozează ingenios concepția, excepția şi intercepția pentru a avertiza, didactica lor mozaicată apelând cel mai adesea la umor şi/sau ludic. Caragiale ştia despre ce e vorba. Ioan Groşan este un specialist al rețetei. Parțial, Horia Gârbea, cu condiment *fantasque.* Ei sunt, pe urmele lui Budai-Deleanu, şi *perceptivi.* Adică, au „priceput” spectacolul lumii, ca nişte *înțălepți*, şi dau mai departe povestea în formule mai uşor de înghițit.

Şi aşa mai departe. Schița de mai sus, deşi numără peste o duzină de *feluri*, e departe de a acoperi diversitatea şi complexitatea formulelor prozastice. Dar ar putea fi un început de descriere a desenului din covor.

Prozatori şi cărţi

Diana Adamek[1]

Despre privirea piezişă. Totul a început în 1995, cu *Trupul neîndoielnic*, culegere de eseuri despre limbajul *viu*. Doi ani mai târziu, excelentul studiu *Ochiul de linx. Barocul şi revenirile sale* argumentează sensurile subterane şi durabile ale „pasiunii arătării" şi circumscrie „poetica privirii". De reţinut apropierea gesticulaţiei baroce de postmodernitate. *Aglomerarea* traduce nevoia de a ordona/stăpâni prin aducerea pe un spaţiu controlabil a cât mai multe obiecte-semn ale lumii celei mari pentru a încropi un sens lumii celei mici, sufocată de propria ştiinţă, hiperlivrescă şi dezîncântată. Prima probă clară de singurătate şi singularitate, în *Pata-Tata. Şah* (2004):

> „Un bazar pestriţ cu valuri de mătăsuri, brocarturi şi catifele, în care foiesc, împreună doar fericiţi, negustori şi hoţi".

Spaţiu propice desfătărilor de cititor huysmansian, care învăluie în priviri îndrăgostite lucruri de preţ reale ori imaginate, cu o

> „mişcare furişată, care cheamă, între curbe şi linii frânte, întinderi senine de mare".

Albul şi negrul (se) joacă împreună, în desfăşurări crepusculare ori, dimpotrivă, aurorale, în prelingeri piezişe, furişate, pe suprafaţa textelor. Martori ori însoţitori, Lampedusa, Yourcenar, Italo Calvino, Virginia Woolf, Saramago, Ghelderode, Marcel Moreau. Comentariile îşi alătură amintiri fulgurante din copilărie şi adolescenţă. *Privirea piezişă,* cu o somnolenţă de catifele grele, face cât cea mai atroce stare de veghe, pânda desfăşurându-se poematic. O carte a ademenirilor surdinizate, a flăcăruilor dansând misterios deasupra cărţilor în noapte, fremătândă şi cu o sfâşiere de fundal a armoniilor („sunt regina unei table de şah fără figuri") pledează ispititor

pentru plăcerea lecturii ca *loc* privilegiat al ființei. *Pata-Tata. Şah* e un text doar la prima vedere surprinzător. Căci pledoaria în favoarea limbajului *viu*, s*emnele, sensurile* şi *simțurile* pe care mizează în demonstrațiile sale „baroce”, ba chiar „entuziasmul, efervescența, deschiderile, dar şi deruta şi tensiunea” radiografiate în cărțile anterioare pregăteau formula cărții celei noi. Aş porni, mai degrabă în joacă, de la titlu: nu-i ştiu înțelesurile secrete, pe care doar autoarea le poate lămuri – şi o chiar face, parțial, ceva mai încolo –, dar *Pata* are legătură cu numele străzii pe care locuieşte, la doi paşi de mine, însă şi cu macularea, poate, cu acea fină spărtură în perfecțiunea zilei prin care pot năvăli metafore încorporate. *Tata* e, fireşte, Tatăl, despre care ştiu că se afla în subtile legături spirituale cu fiica (l-am întâlnit: iute, concret, pe de-o parte, dar şi pus pe şotii în care Diana să-şi afle locul, pe de altă parte), dar e şi un ritm copilăros şi antrenant, *ta-ta*, cel ce dă semnal de liberă trecere poveştii. *Şahul* pare să fie cel mai „virtual” dintre toate segmentele titlului. Diana nu ştie să joace şah, dar se ştie juca în prelungi desfrâuri textuale precum la curtea şahilor din basme. Oricât de frivolă pare desluşirea de mai sus, ea descrie (oarecum) exact ce fel de carte ne propune Diana Adamek. „Oarecum”, fiindcă nu poți fi sigur de interpretare când partitura lasă anume spații albe în portativ, pentru a aglomera în alte secvențe atâtea repere cât să încurce şi mai abitir cărările.

Eseurile creole (2005) se învolburează ca nişte pene de păun deasupra cărților *alese*. Scriitura de mătase împacă sub semnul *creolității* contrariile şi degustă intervențiile misterioase ale „mâinii străine”. Amestec baroc de arome şi vedenii, de forme ambigue şi prețioase, poemele critice exaltă plăcerea lecturii până la transă. *Vasco da Gama navighează* (roman tradus şi în portugheză) şi *Melancolii portugheze* (eseuri, 2007) rotunjesc portretul atipic. Critificțiune, poeme critice? Alex Goldiş vorbea despre textul critic care parazitează, în sens pozitiv, textul comentat. Diana Adamek recurge liber şi cu o gesticulație barocă la o lectură încorporată, ruminată lăuntric, aproape la propriu. O intertextualitate strânsă, compactă îşi uită anume sursele pentru a evidenția esențe eterne. Ceva din visceralitatea violentă a lui Moreau, pe melodia în falduri à la Saramago. Descrieri îndrăgostite de miresme, forme, culori, toate exaltate şi extenuate în aceeaşi clipă, într-un amestec de vis şi realitate, contaminate amândouă de fantasmele cuvintelor înmugurind adesea pe texte străine. Lectura e luare în posesiune şi germinare. Atingerile de sens sunt senzuale şi rodesc de îndată.

> „Părând viață e chiar viață umbra aceasta arborescentă pe care o proiectăm pe pământ?”

se poate întreba autoarea cu vorbele lui Saramago. Romanul ei „istoric” nu e poveste despre o lume în care, din perspectiva posomorârii contemporane, „se trăia mai bine”. Calea e, iarăşi, în răspăr cu mode şi direcții. Se scrutează nedefinitul, clarobscurul, vagul, traduse în cuvinte de o stranie, năucitoare exactitate a detaliilor. Dianei Adamek i-ar fi la îndemână o *Teorie a norilor,* precum cea a lui Stéphane Audeguy. Romanul şi eseurile sunt greu de diferențiat dacă ne situăm la nivelul „atomic” al frazei. Privirea mereu piezişă asupra lumii şi asupra cărților nesocoteşte hotare şi delimitări. Întrepătrunderile sunt nu doar legitime, ci şi căutate. Situarea ei e lusitană: cu spatele la pământ şi fața la mare. Cornel Ungureanu are dreptate, prozatoarea e extraordinară, dar „decuplată” fiind de modelele mileniului trei, de obişnuințele scrisului postmodern, şi-a câştigat o primejdioasă autonomie.

Pădurea mătuşii Clematis (2009) este, cred, un moment de cumpănă. Cuvântul înainte promite o întâmplare cu tâlc tragic şi prelungiri. Lingura de argint uitată pe pardoseala sinagogii răvăşite şi marşul forțat al evreilor spre gară sub priviri rotunde de copii se rătăcesc în volbura frazelor evoluând *a cappella*. Orice secvență poate reconstitui holografic atmosfera şi stilul:

> „Ea îşi continuă căutarea, cu ochii închişi de data aceasta, doar Clematis făcea aşa când umbla să spulbere capetele înflorite ale mucegaiului, Da, sub orbite se întind nopțile nedormite ale mătuşii tale, iar aici, sub ceafă, unde simt un nod, e o legătură mai veche, un lanț în care vei rămâne pentru toate zilele tale prins, tu însuți ai spus-o, împreună cu vulpea ucisă, nu mă lega şi pe mine”… „Ce fulguială amară peste pământul noroios, se împart apele şi se întind din nou podețele de gheață, iarna s-a întors”…

Virtuozitatea se închide în sine, toate valențele sunt autosaturate, frumusețea e de melc răsucit, mecanismul metaforal, foarte elaborat, nu mai duce nicăieri, nu mai *poartă* sensurile, ele sunt toate *acolo*, în spațiul aglomerat al broderiei textuale. Proza atinge, prin chiar desăvârşire, autismul. Cartea nu mai are nevoie de cititor.

Despre atingeri, miresme şi elefanți. La apariția romanului *Pădurea mătuşii Clematis*, constatam instalarea într-un punct periculos, un soi de vârtej scriptural încremenit în spirala lui minuțios elaborată. Oscilând

simfonic între limbaj şi poezie, expresivitatea frazei îşi ajunge, cuvintele conlucrează în ritmuri primordiale, „paradisiace”. Lumea „reală” poate înceta oricând să fie referința lumii astfel create. Povestea e un splendid murmur melodic care-şi uită izvorul şi, prin urmare, îşi ratează vărsarea în omenesc. Ce va urma? mă întrebam, presimțind o revenire aproape demonstrativă la *povestea-pură-şi-simplă* [?] şi o austeritate albă, tăioasă a frazei.

Ei, bine, se pare că am avut dreptate. În *Dulcea poveste a tristului elefant* (2011) am descoperit – o spun fără reținere – cea mai frumoasă, mai bogată şi mai bine scrisă *poveste* pe care am citit-o în ultimii ani. Ba, mai mult, aş zice că putem vorbi şi despre un fel anume de *austeritate*, căci nici un cuvânt nu e în plus, nici o notă stridentă, nici o risipă nu-s de aflat în această carte a risipirilor avare. Prezentată oarecum grăbit ca replică la *Călătoria elefantului* descrisă de José Saramago, ca *bildungsroman* şi ca parabolă, *Dulcea poveste*… reuşeşte să fie mult mai mult decât atât. Ramele mai sus pomenite sunt prea strâmte şi monocorde.

Încercând să las întreagă bucuria cititorului prins în mrejele ei, voi spune că: e o carte despre drum şi trecere prin lume, ambele ca destin pe cât de implacabil, pe atât de îngăduitor cu formele şi dichisurile prin care ți-l asumi („mama lui s-a stins de pe lume şi el trebuie să preia acum ceea ce ea a lăsat neisprăvit. Ce anume, dragule? Un drum”); o carte despre atingeri şi mângâieri, despre miresme şi duhori, simțurile non-culturale, mirosul şi pipăitul, fiind la cârmă, iar privirea piezişă şi auzul lucrând discret la aducerea tuturor semnelor laolaltă pentru a dibui înțelesuri ascunse; carte despre foc şi flăcări, despre patimi şi mistuiri, despre supunerea lor prin îndemânare, fie şi asistată de „mâna străină”; o carte despre acumulări fabuloase, simfonice, fastuoase, în stare să țină în frâu haosul şi să-l facă să pară ordonat şi străveziu, căci toate lucrurile *sunt* deodată dacă deprinzi ştiința de a privi în ochi abisul fiecăruia; o carte despre „creolități” de toate soiurile, despre amestecuri inedite, nuntiri şi preschimbări, despre o bogată şi plină de tâlcuri confuzie a regnurilor, căci totul e ceea ce pare şi poate părea ceea ce este (copilul-elefant e „o scoarță de copac sau mai degrabă un pământ îndepărtat”; greoiul poate zbura, zahărul ars are strălucirea mai fină decât a perlelor, fluturii de zahăr şi cei aievea au zborul la fel de delicat şi prevestitor); carte a fragmentelor care rotunjesc, într-un *legato* ritmat, ca-n țesături orientale, lumi nemaivăzute – foarte potrivită imaginea de pe copertă, cu elefantul din petice de pluş colorate, plutind în mişcarea lui

oprită („atingerea sa e nespus de moale”, mai mult „o mângâiere care-ți aduce somn”). Tot astfel, perfect adaptat poveştii Arcimboldo, cel ivind făpturi din lumi amestecate, cu reconstituiri din fărâme şi nemaiîncercate puneri laolaltă ale lucrurilor – de la el şi de la alții află Roro „că lucrurile sunt alunecoase şi se ating”. Cu „dulceață şi o undă amară”, Roro e dăruit lumilor dulci şi dăruieşte la rândul lui din minunile ivite din zahăr, făină şi mirodenii, frământate şi mângâiate în ritualuri magice, aromitor-povestitoare. Roro şi Rudolf sunt fața de gheață şi fața de foc a unei lumi cu destin dublu, cartea toată înaintând pe muchia oximoronică a contrariilor magnetizate.

În paralele abia sugerate, cu o artă desăvârşită a vorbelor lăturalnice strecurate în curgerea poveştii, traversează cartea elefantul lui Saramago. Cât să înțelegi că din nordul Transilvaniei („Transilvania rămâne în urmă. Caii sunt dornici de drum, iar Amanda are o poftă nestăpânită de a uita…”) şi până în Lusitania, oprind în Viena, Praga, Veneția şi în alte aşezări de secol 16, înfruntând munți cu trecători pline de primejdii, poveştile oamenilor se aseamănă. Atmosfera se încheagă din aluzii şi detalii infinitezimale de decor, chiar dacă e vorba despre împărați şi regi cu nume, despre hanuri primitoare ori deocheate, despre saltimbanci, negustori şi hoți, despre ciumă ori despre iubire. Toate tânjesc după marea mirosind a „milă şi neputincioasă sfâşiere”, drumurile se duc, dar se şi întorc nesmintit, căci ele ajung mereu acolo unde suntem aşteptați, în vis, în viață ori în moarte:

> „Amanda ia de la capăt mângâierea, unul câte unul, a ciucurilor şalului de caşmir. Şi priveşte cu ochii ei fumurii zarea. De acolo vor inunda valurile verzi şi vor țâşni focurile galbene şi toate goarnele şi tamburinele ce vor vesti sosirea elefantului. Fiindcă el pentru ea vine şi doar pentru a-i da semnul nemărginirii se apropie pe butucii legănători ai picioarelor sale, în plutirea uşoară a uriaşului trup, din arşițele Indiei ca şi din acelea ale propriilor vise”.

Bătrânul José îşi scrie povestea în aparteuri delicat-sfătoase, cât să dea amețitoare perspective contemporane poveştii. Îi răspunde în ecou năluca cu pelerină neagră şi pălărie țuguiată care se iscă scurt, ca un ison din altă lume, de câte ori *drumul* pare să se afle la răscruce. Poate fi un vrăjitor, evreul rătăcitor, Merlin ori Mefisto sau o fantasmă a destinului care „lasă liniile să respire” („Tot timpul cât am scris povestea lui Roro, spune Diana

Adamek într-un interviu, în ciuda multor întâmplări potrivnice, am avut sentimentul că ea nu face altceva decât să urmeze un astfel de tipar, şi că drumul elefantului îmi transmite ceva la fel de simplu, dar puternic, ca o respiraţie”).

În inventarul formelor „ceptive”, o includeam în specia rafinată a *extraceptivilor* (alături de Ştefan Agopian şi Jehan Calvus), degustători ai unei clipe eterne, cu mlădieri mătăsoase şi o oboseală distinsă – *minitexte cu umbre* imbricate în lumina schimbătoare a lumii şi a vorbelor, cu devieri de forme şi noime suspendate. *Dulcea poveste*… aruncă şi ancore *inceptive* şi *exceptive*, complicând reţeta cu încântătoare efecte pentru cititor. La încheierea lecturii, dacă îţi atingi uşor obrazul, mai că poţi descoperi un petic de piele netedă, curată, urma unui sărut pe care adastă un fluture.

Gabriela Adameşteanu[2]

„Suntem făpturi mai complicate decât ne place să credem”. Gabriela Adameşteanu publică ediţia a doua (2003), revizuită, a nuvelei *Întâlnirea* din volumul *Vară-primăvară* (1989). Am comparat cele două texte, pagină de pagină. E, în fond, o revizitare a propriului text cu descoperirea, nemărturisită, că nimic fundamental nu trebuia schimbat şi nimic fundamental nu se putea adăuga în condiţii de libertate (abstracţie făcând de prefaţă şi postfaţă, texte escortă care încearcă să pună nişte accente pe care nuvela-roman, din fericire, nu le acceptă). Pot concede că şi în 1989, la prima ediţie, tot roman era. La urma urmei, nici nu are vreo relevanţă – alta decât aceea că proza scurtă românească a deceniului 9 avea/are o densitate care zădărnicea etichetele, le suspenda însemnătatea. Ele erau texte cu largă valoare de întrebuinţare, revizitabile cu folos şi fără *greţuri* şi astăzi.

Câteva cronici vorbesc deja, limitând periculos efectele/valenţele cărţii, despre cel fugit din România dictatorială, întors după mulţi ani pentru o vizită în timpul căreia nu ştie dacă cei care l-au primit ca rude nu erau cumva securişti deghizaţi. Aşa citită, povestea e cel puţin exagerată, dacă nu stupidă. Securitatea era ubicuă („peste tot”) doar în bancuri, simpatice, acestea, prin jocul de cuvinte la care apelau. Dacă Ceauşescu e marea

absență a literaturii adevărate a epocii, cum bine observă Gabriela Adameşteanu în postfață, aşa se cuvine să fie şi Securitatea. În ordine existențială, la adevărata scară umană, cea valabilă indiferent de sistem şi epocă, sunt *accidente*, fenomene atipice (dar de o atipicitate caracteristică oricărui regim din istoria omenirii) şi, oricât de odioase în clipa istorică, neglijabile ca identitate/identificare adevărată. Nu pot funcționa decât anonim, ca situații crizice (dictatură, supraveghere răuvoitoare şi insistentă), nu ca „personaje" cu stare civilă. Absența lui Ceauşescu din literatura epocii nu-i decât dovada că, de fapt, pentru români era un soi de ficțiune – ei aveau strania capacitate de a-l bârfi cotidian şi de a-l uita cotinocturn. Dacă povestea-punct de pornire e adevărată, cum pare să fie, „problema" e a celui *întors* cu mintea conectată iremediabil pe nişte clişee (vezi amara constatare a lui Mircea Cărtărescu, citată de Radu Cosaşu în *Dilema*:

> „...Cine dintre noi n-a avut surpriza ca, în urma unei lecturi despre dragoste şi ură, despre suferință şi bucurie, despre greutatea de a fi om, despre straniul visului şi straniul şi mai tulburător al realității, despre tot ce au scris autorii dintotdeauna, să primească din public [în Occident, fireşte] mereu şi mereu, de zeci, de sute de ori, până la saturație, până la greață, aceleaşi trei întrebări: despre disidență, despre cenzură, despre poliția politică?").

Personajul are vedenii pe care le proiectează asupra celorlalți. Tot aşa cum, de pildă, Adam Sorkin, în excelentul, altminteri, studiu despre „căderea fericită" la români, pornind demonstrația de la cuvintele arhanghelului Mihail care încearcă să-i convingă pe Adam şi Eva că *răul* se va preface-n *bine*, chiar dacă o face cu o doză fină, abia perceptibilă, de ironie, simte nevoia să coboare în subsolul paginii şi să-şi ia lungi măsuri de precauție ca nu cumva trimiterea sa să fie interpretată drept simpatizare cu Garda de Fier, numită şi „a Arhanghelului Mihail", ori să-l bănuiască cineva că ar fi atins de vreo fărâmă de xenofobie. E o atitudine (ocolesc anume posibilele epitete) de care nu încetez să mă minunez. Îmi plac din cale afară conexiunile surprinzătoare, dar mă tem că o prea trează *corectitudine politică* e pândită de foarte primejdioase incorectitudini... umane.

Carmen Muşat recunoaşte, sub titlul *Tentația trecutului, dezamăgirile prezentului,* că eroul se întâlneşte, de fapt, cu sine, salvând, astfel, cartea de datare. Regimul concentraționar e, de altfel, relativizat în câteva rânduri de Gabriela Adameşteanu, aşa încât cartea e mai ales şi în primul rând, dacă nu

cumva şi în ultimul, povestea incapacităţii de a te întoarce la vremurile întotdeauna fericite ori măcar *altfel* ale tinereţii, ale copilăriei (Viaţa ca alegere tragică, fiindcă e o alegere ucigând definitiv celelalte variante, şi întoarcerea în trecut ca amăgire se află descrise şi în jurnalul lui Liiceanu:

> „Prin fiecare gest al vieţii mele eu aleg între mai multe posibilităţi şi fiecare opţiune, odată făcută, reprezintă condamnarea la moarte a tuturor celorlalte pe care le-am înlăturat. Prin unica mea alegere eu am remis neantului restul refuzat al posibilităţilor. Înaintarea noastră prin existenţă generează fără încetare neant. Nu numai ca aruncaţi în lume, dar şi ca aruncători ai propriilor gesturi"; „Revenirile sunt tot atâtea false căderi în trecut; regăsirea unui loc după ani de zile nu este de fapt o întâlnire cu trecutul, ci cu *trecerea timpului*").

E de trimis aici la *Ignoranţa* lui Milan Kundera, în care întoarcerea exilaţilor, după căderea comunismului, în patria părăsită e un bine exploatat prilej de evaluat funcţiile memoriei şi de radiografiat adevăruri omeneşti:

> „Nu vom înţelege nimic din viaţa umană dacă vom continua să trecem cu vederea prima dintre toate evidenţele: nici o realitate nu mai există aşa cum era atunci când era; restituirea ei e cu neputinţă" (Editura Humanitas, 2006; trad. Emanoil Marcu).

Nu văd *comparaţie* în aşezarea în paralel a României comuniste cu Germania nazistă, ci, dimpotrivă, aceeaşi generalizare benefică, lucidă: au fost mereu şi vor fi, după toate semnele, societăţi, perioade, epoci de cruzimi, nedreptate, violenţă, intoleranţă. Tot astfel, povestea lui Odiseu e utilizată ca largă, generoasă metaforă a drumului fără întoarcere, a monodromului existenţial. Unicalea destinală e marele subiect al celor mai multe cărţi mari ale omenirii. Finalul fericit al epopeii e uşor de trecut cu vederea tocmai fiindcă adevăratele peripeţii se întâmplă în alte locuri şi timpuri. Trecutul nu se întoarce niciodată, poate fi doar remaniat, cum ar zice Camil Petrescu. Iar remanierea e fantasmatică. Apropierea de *La ţigănci* o văd mai puţin. „Topos spaţio-temporal situat la confluenţa memoriei şi imaginaţiei" poate fi, într-adevăr, România recuperată iluzoriu, grăbit, cu antene pierdute pentru totdeauna, dar nimic fantastic (adică deschizând spre abisal) nu se mai păstrează în atmosferă. Dimpotrivă, la Gabriela Adameşteanu totul se încâlceşte, de-o parte şi de alta, în prejudecăţi, nu are loc nici măcar umbra unei iniţieri. Cartea ei e o *tragedie politică*, aş zice. Prins în capcana prejudecăţilor politizate şi împotmolit în

gânduri *de-a gata*, omul – din orice societate ar face parte şi oricărui regim ar trebui să i se supună – nu mai e capabil de viziuni şi înţelegeri, întâlnirile n-au loc cu adevărat, totul a fost deja citit de altcineva, întoarcerea e mai cu neputinţă ca oricând. Personajele, toate, ratează şansa vieţii lor fiindcă privesc spre ceilalţi prin ochelari de cal. Mottoul din Mircea Eliade despre exilatul ca Ulise, cel în stare să tenteze drumul spre casă văzând şi citind semne şi înţelesuri – *chiar dacă ele nu există!* – are, de aceea, două sensuri cel puţin: lectura unor *semne rele* e condiţia supravieţuirii morale a exilatului – are nevoie de o scuză a *trădării* (mama, în visul/coşmar, nu-l mai recunoaşte, deci, inevitabil, e/se simte un renegat). Ţara pentru care a luptat să devină a lui nu va deveni niciodată, în ciuda onorurilor şi reuşitelor. Pe de altă parte, lectura unor *semne bune*, oriunde ar fi ele şi oricât de firave, e condiţia pasului următor, a supravieţuirii însăşi.

Carmen Muşat pare, când şi când, să ia de bună paranoia întârziată a personajului: toţi cei cu care se întâlneşte, zeci de oameni, sunt/ pot fi pentru prefaţatoare securişti care joacă un rol ocult. O asemenea perspectivă îmi aduce în minte studiul introductiv al cărţii lui Eugen Negrici despre *Literatura română sub comunism*: şi acolo, totul e prevăzut, controlat, urzit cu o atât de largă cuprindere, încât e imposibil să nu observi contradicţia – un regim atât de bine pus la punct în urzeala sa ascunsă n-ar fi putut să se destrame niciodată. Gabriela Adameşteanu demolează ea însăşi, delicat, discret, dar ferm, o asemenea interpretare abuzivă. Vezi Daniel, care n-are curaj să intre în vorbă cu *savantul* – uşa întredeschisă în noapte e înţeleasă de acesta din urmă, desigur, ca supraveghere. Ithaca degradată de vremi e trecutul, nu neapărat şi numai ţara de baştină (*singura pe care o are* – e de citit aici o nuanţă de morală vag-ardelenească). *Acasă* nu mai există:

> „Pentru că ceea ce vrei să regăseşti acolo nu mai există nicăieri altundeva decât în mintea ta... Nu te poţi întoarce într-un loc sperând că de fapt te întorci în timp...”.

De altminteri, notele informative ale securiştilor au acelaşi aer de improvizaţie, neprofesionalism, neimplicare serioasă, amatorism. Urmărirea e leneşă ori nu prea harnică, de multe ori confuză, nu se ştiu date banale, uşor de aflat şi fără servicii de urmărire. La fel ca şi simplii cetăţeni, securiştii se *prefac* că-şi fac datoria. „Pentru că supraveghere trebuie să fi existat, chiar dacă eu nu am simţit-o...” Introducerea lor nu aduce o

întunecare a peisajului, ci, paradoxal, o trimitere a sa în derizoriu, în relativitatea eternă a relației urmărit/urmăritor.

„Ce limbă e asta şi de ce o înțeleg atât de bine?!... De ce mă relaxez dintr-o dată când o aud?” Iată o secvență care ar merita pagini multe. Ea se întâlneşte cu frânturi de ultimă oră semnate de Norman Manea:

> „pentru scriitor, un exilat prin excelență, limba este placenta sa […] limba este pentru scriitor nu doar o lentă şi exaltantă cucerire, ci legitimarea, domiciliul spiritual. Prin limbă, se simte înrădăcinat şi liber, doar astfel înfrățit cu virtualii săi interlocutori de oriunde. Limba reprezintă adevărata cetățenie, sensul apartenenței – casa şi patria scriitorului. A fi exilat şi din acest ultim şi esențial refugiu înseamnă cea mai brutală descentrare a ființei, acea ardere de tot – *holocaustos* – care atinge miezul însuşi al creativității”.

La fel de Sorin Alexandrescu, Dumitru Țepeneag, Gabriela Melinescu despre *acasa* limbii *române*, reper esențial şi inegalabil pentru orice scriitor *român*. Vezi şi Gabriela Adameşteanu în interviul consemnat de Dora Pavel:

> „Dacă eşti scriitor american sau francez, ai mai multe şanse decât dacă eşti român. Sigur, cu condiția să fii bun, foarte bun. Dar a te jena de țara şi de limba din care provii mi se pare la fel de penibil ca şi a te ruşina de familia ta: dacă eşti matur, se cuvine să o asumi şi să faci dovada că ai de ce, în sinea ta, s-o priveşti de sus”.

„Dar el ar vrea măcar şi fum să vadă ieşind din țara lui şi-apoi să moară.” Țara e numită *tărâm sălbatic şi sălbăticit, lumea aceea sălbatică, mutanții*, *țara aceea şi lumea noastră* – cu o exagerare rea ori calculată, dar exagerarea e necesară, e circumstanță atenuantă. „Din țara care a fost a noastră şi nu mai e a nimănui...” se citeşte corect „nu mai e şi a mea”, lucru valabil, desigur, pentru exilați. Ea, țara, nu-i mai gândeşte, cum ar spune Pirandello. Adevăruri din anii ’50-’60 sunt împrumutate pentru ’80, când se întâmplă acțiunea – fireşte, nu mai sunt valabile. Sărăcia era una, chiverniseala fiecăruia prin economia subterană alta, împăcarea/ resemnarea/ adaptarea, cu secvențe chiar senine, din câte îmi amintesc, alta. Dar teroarea politică nu mai era în floare. Christa vede în România din anii ’80, pe care n-o cunoaşte direct, Germania lui Hitler, comparație greu de susținut, oricum. Chiar şi numai fiindcă românul trăia suficient de degajat (se poate spune şi indiferent, inconştient, neserios, lucrurile nu se schimbă! – vezi, în roman, înțelepciunea românilor adaptabili: *Să nu-ți faci*

nervi degeaba) pe cel puțin două planuri, deloc convins de propaganda oficială, în stare să vadă minciuna şi, eventual, descurcându-se abil în umbra ei, cu oarecare nepăsare, în vreme ce în Germania interbelică Hitler convinsese mulțimi întregi, fanatizate şi oarbe – să nu uităm că alta era şi miza: comunismul promitea fericirea tuturor – o utopie, nicidecum stăpânirea lumii – un lucru de oarecare concretețe... Apoi, Christa vorbeşte despre România în şabloane, asemeni românilor despre Occident, colportând ştiri, zvonuri, improvizând în lipsă de date ferme; diferența stă în indiferența cu care expediază nemțoaica „țara aceea sălbatică” şi febrilitatea oarecum înduioşătoare cu care scornesc românii detalii senzaționale, dornici de poveşti mai ceva ca-n filme. În ’89 aveau să fie dezamăgiți şi unii, şi alții: visul era mai puțin trandafiriu, iar coşmarul, mai puțin atroce... Firea lucrurilor e mereu firea lucrurilor, căci trimite la reguli, iar regulile se schimbă şi se schimonosesc trăgând după ele firea momentului.

Capitolul 9 mă lasă să divaghez: titlul a fost cules *anume* pe două rânduri ori e o simplă neatenție a tehnoredactorului? POVESTEA LUI NIMENI / N-ARE S-O AUDĂ VREODATĂ înseamnă *Povestea lui Nimeni n-are s-o audă niciodată.* Trebuie să fii *cineva* ca povestea să-ți fie ascultată. Interpretare uşor de susținut dacă ne gândim la protagonistul mare-savant-internațional. Dar la fel de bine putea coborî *nimeni* în rândul secund, sugerând că *adevărata* sa poveste n-o va afla nimeni nicicând... A doua interpretare e cea adevărată, aflu câteva pagini mai încolo: printre străini, personajul a învățat să tacă. Să *se* tacă. Să nu-şi mai vorbească nici sieşi deschis. Instinct de conservare.

„Tânjind îşi irosea viața cea dulce şi ofta de dorul țării de când se săturase de zeiță.” Fără țara ta, zeițele pot duce şi ele la saț... Inserțiile din *Odiseea* sunt toate cu schepsis. Nici una dintre ele nu pare un intrus în organizarea simfonică a romanului (nu e singura ritmare a texturii: câteva secvențe se leagă subteran, vorbind, de pildă, despre proliferarea independentă a lucrurilor: carnea se umflă de căldură şi se revarsă peste curelele sandalelor, colportările se umflă una din alta, tot mai departe/aproape de realitate – căci *există* tot ce se vorbeşte, se spune!! Coca moale se prelinge dulce la brutărie). Ele spun de fiecare dată morala ori punctează direcția ascunsă a firului epic: *„Cum oamenii pe zei îi tot defaimă / Şi-nchipuie că de la noi vin toate / Necazurile lor, ci dânşii singuri / Cu-a lor păcate şi-nrăiesc ursita...”*. Ieşirea de sub vremi pe care o îndrăzneşte exilatul e şi ieşire de sub datorie şi responsabilități. *Să trăieşti*

comod, confortabil, singur – ideal zădărnicit de gureşa adunare care-l escortează în timpul şederii în ţară, mulţime după căldura căreia tânjeşte. E familia absentă, dispărută o dată cu trecutul, intrată în alt culoar de timp.

Bine prins adolescentul Daniel-Telemac şi problemele lui „insolubile", pentru care maturii, indiferent care, nu au soluţii. Plus visul său „material" – să fie boşorog, dar unul parfumat. „Unchiul" are, în ochii lui, mofturi de invidiat: se jenează să meargă cu pungi de plastic (de fiecare dată când întâlnesc asemenea secvenţe, în cărţi ori în viaţă, îmi vine în mine *drotul* cu care Cioran îşi legase sertarul cu încuietoarea defectă, fără pic de... ruşine, şi-l iubesc pentru asta!), e bolnav şi i se aduc, fireşte, ceaiuri *sălcii.* Vezi şi scena grotescă a darurilor, care are şi revers – ei, *săracii*, *sălbaticii*, vor să-i dăruiască ceva, orice; el, bogatul, civilizatul, nu are nimic de dat, e gol şi pustiu...

Romanul conţine un detaliu, prezent în multe texte postdecembriste, căruia nu-i înţeleg resorturile şi miza: se vorbeşte despre „ţara atee". E cel puţin o exagerare. Ţara n-a fost atee, chiar dacă discursul oficial era astfel. Credinţa fiind o problemă intimă şi personală, ea nu putea fi interzisă, oricum. Nu contest situaţia dramatică a greco-catolicismului, dar nici măcar asta nu poate fi descrisă ca „ţară atee". Eu, atee fiind dintotdeauna, pot scoate din memorie dovezi nenumărate despre libertatea *practică* a credinţei. Ba, ca orice suprastructură, putea fi chiar stimulată de opoziţia regimului. *Teoria*, ca de obicei, nu conta la români, gata oricând să-şi vadă liniştiţi de-ale lor în ciuda măştii oficiale.

În *Întâlnirea*, Gabriela Adameşteanu recurge cu naturaleţe extremă la toate artificiile pentru a dobândi firescul viziunii. Proza sa pledează pentru autentificarea privirilor personale, individuale asupra realităţii, realitatea urmând să fie rezultanta acestora. Nu e fără legătură cu perspectiva/maniera romanescă ilustraţia copertei: *Zi şi noapte* a lui Escher vorbeşte şi despre libertatea de a interpreta oricând, din unghiuri contradictorii şi opuse, una şi aceeaşi realitate, libertate dedusă din întâmplarea că realitatea nu există altfel decât interpretată, că e remaniabilă la infinit.

Nuvele exemplare. Carmen Muşat se contrazice în, altfel, inteligenta prefaţă la *Dăruieşte-ţi o zi de vacanţă* (ediţia a doua). Dacă sunt perfect lizibile şi astăzi, prozele Gabrielei Adameşteanu îşi probează tocmai neapartenenţa la „est-etică", un concept, acesta, cu totul nefericit: dincolo de ambiguitatea sa alunecoasă (simplu joc de cuvinte, lansat cu uşurătate

spre a eticheta teribil de simplist o realitate de o complexitate încă aşteptându-şi descrierile adecvate), „est-etica” scuteşte rapid, superficial şi, deci, vinovat de obligația oricărei nuanțări şi exilează în zona ideologicului primar literatura unei bune bucăți din Europa. Căci proza Gabrielei Adameşteanu scruta normalitatea unor existențe în condițiile orei istorice, politice, sociale date. Ca orice operă literară de calitate. Fundalul pe care se mişcă eroii săi e, pe de-o parte, descifrabil la o privire sociologică, să zicem, dar perfect ignorabil la una existențială. Oamenii au trăit mereu, de când există oameni, în nişte împrejurări: nu văd de ce ar fi jalnică şi demnă de marginalizare „est-etica” şi, în schimb, ar merita un tratament privilegiat „v-est-etica”. Literatura adevărată, nu încetez să cred, nu opune o teză altei teze. Ea vorbeşte despre omenesc în condițiile orei sale istorice. Nici o societate şi nici un sistem nu sunt perfecte pentru *toate* ființele omeneşti. De la această banalitate pornind, ficțiunea de bună calitate înregistrează, cu mijloacele sale specifice şi mereu nuanțabile, starea omului în lume. Şi o face de fiecare dată fără greş când e vorba să rețină ceea ce merită să fie reținut fiindcă are mari şanse de dăinuire. Când există deja o generație proaspăt-matură care nu poate înțelege cum era lumea (românească, în cazul acesta) acum 15 ani fiindcă interpretările mai vârstnicilor nu sunt în stare să se dezbare de apartenențe şi partinități confuze (căci pretind deformări şi jumătăți de adevăruri în numele unor profituri de moment şi „biserică”), datoria oricui e să facă efortul obiectivității neapărat nuanțate. Există un anticomunism lucid şi dezinteresat, cel care va şi desena portretul cel mai aproape de adevăr al trecutului, şi un anticomunism de întârziată, interesată bravadă, care e sortit să se înece în propriile emanații.

Revenind, deşi prozatoarea însăşi e tentată să-şi îngusteze opera prin declarații la modă, Gabriela Adameşteanu rămâne, pentru mine şi pentru mulți alți cititori, o scriitoare adevărată ieri şi adevărată azi tocmai fiindcă nu poate fi nicidecum încadrată est-eticii, indiferent din ce direcție s-ar încerca îndesarea ei în eticheta cu pricina. Îmi dau seama că am consumat mai sus mai multă energie şi patimă decât s-ar cuveni la un subiect atât de minor, în cele din urmă. M-a obligat s-o fac constatarea că atât de mulți mai cred că e o monedă valabilă pe piață.

Referințele critice grupate la finalul volumului îmi dau dreptate. Cornel Ungureanu vorbea în 1980 despre „faptul de viață aparent nesemnificativ [care] este eroul acestor proze”, trimitea la Cehov, Gogol şi Liviu Rebreanu şi remarca „clara angajare estetică”. Lucian Raicu reținea „marea acuitate a

universului senzorial”, Mihai Dinu Gheorghiu o aşeza în descendenţa unor Anton Holban şi Mihail Sebastian, Mircea Iorgulescu insista asupra temei „refuzului pasiv, a rezistenţei tăcute, neostentative” desprinsă din investigarea în adâncime a cotidianului. În fine, Marian Papahagi conchidea că „predilecţia pentru cotidian a Gabrielei Adameşteanu e întotdeauna problematică şi nu se înscrie niciodată în cadrele jocului literar, aşa cum se întâmplă la majoritatea prozatorilor din generaţia optzecistă”, iar Cristian Moraru că „în fond, prozele scurte ale G.A. sunt încercări repetate de a restitui fiinţele (şi chiar fiinţa înconjurătoare, universul obiectual ce uneori se sustrage înţelegerii) în acea lumină proprie, «originară»”.

La ediţia a doua, aşadar, proza Gabrielei Adameşteanu se citeşte cu interesul proaspăt meritat de orice carte în stare să reziste dincolo de vremea ei. Desigur, colecţia se numeşte *Destin* şi din dorinţa de a trimite la o zonă politică anume, dar numele ei poate fi la fel de bine înţeles „destinal”. Prozele din *Dăruieşte-ţi o zi de vacanţă* sunt nuvele exemplare. Directă, de o sensibilitate niciodată în haine prea strâmte, proza sa se supune uimirii calme în faţa realităţii. E o trăsătură a prozei feminine, dar şi a prozei de foarte bună calitate.

Blind date-ul vârstelor romaneşti. Cum *Provizorat* (2010) îmi pare o *răscruce*, loc de întâlnire/despărţire a cărţilor precedente, culeg câteva fire din comentariile mele trecute la scrisul Gabrielei Adameşteanu, perfect valabile şi în urzeala rândurilor de faţă. Scriitoarea adevărată ieri şi adevărată azi, radiografiază obstinat, „cufundată în propriul corpus de referinţă” (cum ar zice Henry James), „foiala omenească, imensă şi indiferentă”. „Rumoarea mică” a existenţei diurne este amplificată sub imperiul ficţiunii ordonatoare (vezi *Dimineaţa pierdută*). Printr-o suprapunere perfectă cu personajele sale şi cu vocile lor convocate în canon, pătrunde dincolo de aparenţe, revelând cele mai ascunse feţe ale sensibilităţii umane ultragiate. „Aici nu se poate face literatură adevărată” – decretează un personaj din *Provizorat*. Însă ceea ce cartea spune azi, pe faţă şi necenzurat, nu adaugă nimic adevărului esenţial al scrisului său, căci ţine de „rumoarea mare” şi goală, în perspectivă existenţială, a tranziţiei româneşti eterne. *Întâlnirea*, o revizitare a propriului text, descoperea deja că, prins în capcana prejudecăţilor politizate şi împotmolit în gânduri de gata, omul nu mai e capabil de viziuni şi înţelegeri. Cât despre noutatea – veche, deja – a „sexului care vorbeşte”, aceasta aduce o mică doză de „fără-

perdea”, picantă, dar ieftină, neasortată (pentru mine) stilului prozatoarei. Şi nu de exces de pudoare e vorba.

Drumul egal al fiecărei zile nu mi se părea străin de „viața ca o foşnire” din proza Virginiei Woolf. Adolescența în aşteptare: „Duceam în mine ceva imprecis care mă inunda când şi când şi atunci chicoteam şi-mi spuneam mâine, mâine. Eram iar atât de aproape de înțeles…”, prindea consistență şi valabilitate prelungă într-o proză de foarte bună calitate. Letiția Branea îmi părea replică feminină la Matei Iliescu al lui Radu Petrescu. Singuratici, orgolioşi, ei parcurg zilele egale aşteptând excepția şi îşi construiesc personalitatea înspăimântați de pericolul eşuării în cenuşiu. Timpurile, spațiile romaneşti erau, şi acolo, dirijate cu naturalețe şi o permanentă, bogată subtextualitate, cu o remarcabilă capacitate de a înregistra monotonia, lâncezeala, singurătatea, banalul cu instrumente de un firesc rezonând simbolic. Fluxul mărunt al vieții vibra prin forța observației lucide. Întrebarea portarului de la căminul studențesc, „Cine este Letiția Branea?...”, repetată, era pretextul rememorării fişei personale: arestarea tatălui, mama anchilozată sufleteşte de o aşteptare prea îndelungă, camera unchiului Ion Silişteanu, profesor ratat, proprietarii vulgari, prieteniile preadolescentine, biografiile pasagere intersectate în fugă, admiterea la facultate, moartea unchiului, întoarcerea tatălui, dragostea pentru Petru Arcan etc. etc. Toate acestea ca aproape banale întâmplări, preludii ale unei cotituri excepționale care întârzia să se producă: „Am închis ochii şi-am aşteptat ca cineva care avea grijă ca mie să nu mi se întâmple nimic deosebit să întoarcă clipa”. Aşteptarea, amânarea nu vor folosi la nimic. De la premiera absolută a gesturilor la contaminarea de mediocritate, de uniform, distanța se scurtează vertiginos. Chiar şi marea iubire nu înseamnă decât vărsarea în cuplu, renunțarea la independență, la *unul*.

Provizorat e ediția revizuită şi adăugită la *Drumul egal*… Mi se pare prea puțin să-l numeşti roman politic, roman de dragoste ori roman social. Este, mai degrabă, un roman despre cunoaştere, înțelegere, adevăr şi limitele lor omeneşti. Nu doar la granița dintre două regimuri („La fel ca pentru toți cei trăiți în comunism, şi pentru Letiția dezvăluirile senzaționaliste din anii ’90 s-au amestecat cu amintirile proprii, tot mai confuze”), ci în toată istoria acestei „țări mişcătoare şi neaşezate”, adevărurile sunt mai multe şi negociabile/manipulabile la infinit:

> „Chiar dacă respirăm aerul aceleiaşi camere, vedem altceva decât cei de lângă noi. Iar trecut nu există, există doar pulsații ale minții care proiectează în viteză pe un ecran interior scene tot mai decolorate, mâncate, din loc în loc, de pete albe. Evanescente: dacă te uiți prea atent la ele, dispar ca un fum”.

Letiţia îşi doreşte să vorbească liber despre sine „fără priviri străine care să *interpreteze*”. Acesta e, de altminteri, cuvântul-cheie al romanului – *interpretarea*, cu mai multele ei sensuri: joc de roluri şi de societate, răstălmăcire, aprofundare subiectivă ori duşmănoasă, exagerare *pro domo* şi minimalizare interesată. Interpretările pe care le oferă personajele, strâns secondate de prozatoarea cu drept la cuvânt în spațiul propriului roman, intervențiile libere în trupul realului sunt valabile pentru toate *lecturile* din roman. „Trecutul trebuie mereu falsificat” e o lege nescrisă, funcționând generație după generație. Interpretării i se adaugă, geamănă, *duplicitatea*, adâncă, umană. „Emoția duplicității” e trăită intens, fără scrupul. Sorin degustă amorul adulterin cu Letiția, neconcordanța cu Codul eticii socialiste (ironizat) semănând suspect de mult cu încălcarea celor zece porunci, nesocotite şi ele.

Filele de dosar sunt revăzute cinematografic:

> „uite cum stau, amândoi, goi sub cearşaful uşor umed, cu paharele de vodcă Zubrowka în mână, şi vorbesc liber despre subiectele interzise. Şi este ca şi cum Sorin ar vedea tot ce-şi aminteşte ea”,

dar povestea celor doi nu iese din descrierea cvasi-stereotipă şi joasă a cărnii istovite prin altă carne („domesticirea înceată a trupului celuilalt şi ei, prăbuşiți în pat, cu capul tot mai tulbure de sex şi băutură, mâncarea uitată pe un colț al mesei, reproşurile făcute pe rând, în timp ce beau amândoi din sticlă, trecându-şi-o din mână în mână”). Adevăratul ingredient nu e amoros:

> „De aici porneşte şi aici ajunge iubirea ei pentru Sorin, vine până la marginea oraşului ca să lege între ele întâmplările vieților lor scurte”.

Jurnalul Letiției, ținut sub saltea (nu doar ascunzătoare tradițională de lucruri secrete/interzise, ci şi afină cu locul de desfăşurare a acțiunii), intervine din *off* cu „sinceritatea lui nesinceră”, o nesinceritate ținând de statutul speciei literare, nu umane.

Pentru orice întâmplare şi pentru orice timp, există oricând variante şi versiuni, oficiale sau personale, înaintarea are loc orbeşte (coperta reproduce o *Blind date*, iar mottourile vorbesc despre *semne* greu de înțeles, provizorate şi tranziții) şi cumva pe loc, repetând istoria la altă scară şi cu infime modificări de recuzită. Cartea introduce paralele discrete între diversele epoci de criză şi tranziție româneşti, dar şi fascinația, periodică, a unor proiecte de vindecare națională. Abdicarea ca semnalment al istoriei româneşti (lui Cuza îi urmează, după nici o sută de ani, „ultimul descendent al dinastiei germane Hohenzollern"), Vulcănescu şi *România viziunii româneşti*, alături de Codreanu şi legionarii săi (şi ei „oameni"), Ceauşescu şi plasa de intrigi şi privilegii în care se lasă prinşi cu entuziasm reprezentanții „generației norocoase" sunt, de la un punct încolo, detalii cu nume comun, nu propriu. Mici inserții – de genul „*reciclarea*, care se va numi, peste treizeci de ani, *training*" sau revista literară numită, ca dintr-o scăpare de condei, când *Literatura nouă*, când *Noua literatură* – relativizează cadrul şi mută net accentul pe indivizi, sub implacabila „convergență a sistemelor politice": „nu putea opri nimic din ce era în jurul lui". Arta prozatoarei este impecabilă. Toate incursiunile în teritoriul politico-istoric îşi răspund pe deasupra oamenilor simpli care îl locuiesc. Veritabile fişe de dicționar, rezumate valabile pentru reconstituit, la rece, epoci şi regimuri, ele sunt dublate, însă, asiduu, gureş, prăpăstios şi în registru minor de marile mici suferințe omeneşti, care dau carne romanului şi spun mai mult decât documentele. Acolo, într-o subterană de orgolii şi vanități, oamenii se „aranjează" cu eforturi care le ocupă tot timpul, tânjesc după onoruri, favoruri şi derogări, nici un singur personaj nu se retrage din joc, dezgustat. Acolo încap criza meschină a vârstei, forfota de masculi şi femele visând obiecte strălucitoare şi fugi în Occident, spaima, atroce, dezumanizantă, de a fi rămas gravidă („Letiția stă cu chiloții în vine şi priveşte, încremenită, hârtia igienică, udă, pe care şi-a tras-o dintre buzele vulvei, nici un cheguleț maro, nici o pată de sânge. Îşi aude în tot corpul, până în creştet, bătăile surde ale inimii speriate, pe care încearcă să le liniştească, şi încă se mai roagă, fă, Doamne, să îmi vină, fă, Doamne…"), dar şi emoționantele pagini despre moartea părinților şi *vina* celui rămas orfan sau despre mimetismul social etern („nu poți să trăieşti nepedepsit în afara regulilor celorlalți, altfel decât ei toți").

Cu ceva de sud în forfota lui, romanul repune în discuție nuanțe de avut în vedere pentru *reconstituirea* cuprinzătoare a tabloului mişcător şi

alunecos al unei jumătăţi de secol românesc.

Provizorat, al Gabrielei Adameşteanu, sau *Un om din Est*, al lui Groşan, aduc – cum spuneam – proza românească la zi. Remarcam altă dată că ele sunt construite pe aceeaşi „opoziţie complementară" – posomorala cu accente groteşti-hilare a orizontului politic e contracarată cu un tratament erotico-senzual, din mai multe puncte de vedere „oprit" şi cu atât mai eficient. Totodată, subminând ori condimentând Politica respectiv Erosul, freamătă, insistent şi consistent, un al treilea element, poate cel mai important dintre toate: Cultura. Personajele citesc enorm, au repere livreşti pentru toate gesturile lor, ascultă muzică, merg la spectacole. Dacă *politicul* e suportat mai mult ori mai puţin traumatizant, iar *eroticul* e un refugiu nu de puţine ori alienant ori o simplă/meschină amăgire, *culturalul* are firescul unei temelii existenţiale, nu e de umplutură, ci de esenţă. S-ar putea ca acesta să fie cel mai „adevărat" portret al epocii şi, totodată, cea mai bună cale de recuperare a echilibrului romanesc şi existenţial deopotrivă.

Radu Aldulescu[3]

Lumea dintre Europe. S-a întâmplat să-i prezint alături, la o lectură publică, la Librăria Cărtureşti din Cluj-Napoca, pe Horia Ursu şi Radu Aldulescu.. Dincolo de prietenia lor literară şi de prezentarea împreună la lectură, în faţa publicului, descrierea în paralel mi s-a părut utilă pentru o primă abordare a cărţii lui Aldulescu *Proorocii Ierusalimului* (ediţia a treia, 2009; despre Horia Ursu şi *Asediul Vienei* scrisesem deja, vezi *infra*). Paralela mea a putut găsi destule argumente de semn egal ori complementar.

Mai întâi, falsa *putere* a titlurilor, trimiterea lor înşelătoare la Istoria cu majusculă, când accentul lor cade pe straturile istoriei mărunte şi eterne, cea suportată de oamenii aflaţi sub vremi. Astfel, *Asediul Vienei* nu-i decât (?) un afiş după cel de-al doilea *Asediu al Vienei* (1683) al lui Franz Geffels, afiş care decorează apartamentul unuia dintre personaje; un manifest deghizat, dar şi ritual exorcizant, un soi de loc privilegiat „de unde să priveşti înapoi fără a mai întoarce capul". Tot aşa, *Proorocii* nu sunt decât în interstiţii prooroci adevăraţi, iar Ierusalimul nu e decât numele băiatului

hărțuit între mai multele fețe ale lumii sale mărunte. La Horia Ursu ne întâlnim cu personaje *aşezate*, în limitele unor „întâmplări mărunte, [cu] sensuri pe măsură”, lucrate cu inserții de un farmec „autohton” al interpretării; la Aldulescu, personajele n-au stare şi nici n-o caută anume, prinse într-o forfotă ținută în frâu doar de construcția discret simfonică a romanului. Însă în ambele romane e vorba, în două registre strict autonome şi originale, despre *marginalitate*.

La Horia Ursu e vorba despre perpetuarea blând crizică a lumii *dintre Europe*, Zwischeneuropa, cu oboseala fără leac a unui spațiu funciarmente *marginal*. *Aşezarea* după care tânjesc personajele e veche, interioară, destinală. Nu neapărat de regimuri a fost spulberată, ci de Istoria în sens larg care *macină*. La Aldulescu, marginalitatea e a periferiei sociale, nu istorico-geografice, a lumii de „strânsură şi năvală”. Marginalitatea multiplă, încolțită e resimțită de eroii lui Horia Ursu, supuşi şi ei unor extenuante plecări în pas cu vremurile, ca impas, iar forfota e sinonimă cu înstrăinarea. La Radu Aldulescu, în schimb, dimensiunea etică e suspendată din perspectiva eroilor, ei nu mai fac diferența între bun şi rău, nu regretă nimic şi abia de mai sunt în stare să-şi dorească ceva. Mişcarea lor e descentrată, nu trimite la o *vatră* a durării, orbitele sunt interşanjabile, călăi şi victime îşi intersectează destinele cu o suspendare albă a încheierilor. Poveştile *ştiu* de la început că nu se vor rotunji. De aceea, în *Proorocii Ierusalimului,* nu cinismul e instrumentul prozatorului, ci o largă, aproape deşănțată, aş zice, *înțelegere*. Umanitatea e una singură şi pestriță. Descrierea ei nu poate fi altminteri. Noblețea nu intră în vederile nimănui, nostalgia e pierdere de vreme.

Radu Aldulescu *vede* şi *aude* lumea pe care o descrie. „Stricată” de sus până jos, ea e reconstituită cu atâta finețe a detaliilor, de atât de aproape, că toate lucrurile groteşti, strâmbe, rele, deviate, distorsionate, lăbărțate şi răscrăcărate pe care le aglomerează în pagină nu sunt până la capăt şi urâte. Lumea din *Proorocii Ierusalimului* e o construcție doldora de gargui, la fiecare încheietură, la fiecare cornişă. Aglomerarea lor acoperă fațada şi subsolurile, deopotrivă, iar proliferarea lor are o stranie naturalețe, dusă abil de autor până în pragul frumuseții. Urâțenia le e atenuată de descoperirea că societatea omenească, de oriunde şi de oricând, e la fel de atinsă de minciună, hoție, prefăcătorie; dar, mai presus de toate, de nepăsare. Pretutindeni, în orice cătun ori oraş românesc, dar şi la Paris ori la Frankfurt, fojgăiala omenească are mereu spațiu propice de desfăşurare,

orice viciu îşi poate instala tabăra, poate face pui, se găsesc oricând *link*-uri primitoare, se poate descoperi derutant de uşor fisura în care pot fi clocite toate măruntele pofte ale insului nepăsător, adică nevizitat de gânduri. Interesul mărunt şi imediat decide gesturi şi asocieri.

Sigur că nu e de trecut cu vederea mărturisirea că povestea are un substrat identificabil în realitate, că pleacă de la

„un scandal mediatic, când s-au găsit îngropați nişte copii abuzați sexual şi o rețea pedofilă mai extinsă”,

întâmplare anchetată şi muşamalizată. Dar romanul lui Aldulescu nu are nimic de-a face nici cu scandalul mediatic, nici cu ancheta, nici, cu atât mai puțin, cu muşamalizarea. Dimpotrivă. Instrumentând faptul real, îl amănunțeşte până la dimensiunea omenescului sub vremi. Ancheta îşi pierde acutele, fiindcă toți cei implicați sunt vinovați şi nevinovați în doze greu decantabile. Muşamalizarea lipseşte cu desăvârşire, dacă nu vrei cu orice preț să numeşti muşamalizare exact lărgirea amețitoare a perspectivei, adăugarea de accente secundare pe fraza socială şi existențială, aşa încât poți aluneca tu însuți, cititorul, printre vinovați.

Nu întâmplător, avertismentul e repetat până la saț de tatăl lui Ierusalim, bărbatul smintit de alcool. Profețiile sale au rostul unui straniu refren răsucit în sine, fără ecou, fără fior, mai firav decât grozăviile din lumea reală:

> „Gazda lor bălăngănea din cap cu ochii închişi, mormăind ceva nedesluşit despre oile Domnului şi turma rătăcită de păstor, căci țara ie plină de preacurvie, şi țara se jeleşte din pricina jurămintelor lor... Apoi auziră mai limpede cum că câmpiile pustiei sunt uscate şi toată alergătura lor țînteşte numai la rău şi toată vitejia lor este pentru nelegiuire... – Ăsta-i bisericos tare, sâsâia Culae cu palma la gură. Atâta că nu se poate lăsa de beutură... De sute şi mii de ori a-ncercat, da’ n-a răuşit. Mereu l-a biruit Satana, Satana a fost mai vânos decât el... – Piei! pufni Nojiță. Proorocii şi preoții-s stricați! Chiar în Casa Mea le-am găsit răutatea – aşa zice Domnul. De aceea calea lor va fi lunecoasă şi întunecoasă. Vor fi împinşi şi vor cădea. Voi aduce nenorocirea peste ei. În proorocii Ierusalimului am văzut grozăvii mari.”

Proza lui Radu Aldulescu se fereşte de judecăți. Realismul ei e, de aceea, feroce, atroce. Binele şi răul sunt interşanjabile, legile lumii stau în cumpănă deasupra unor destine incerte. Nu comportamentism american citesc aici în primul rând şi nici comparația cu proza rusă nu mi se impune cea dintâi. Cărțile sale îşi pot găsi rădăcini mai apropiate în proza

românească a periferiei. Deşi, ca şi în *Asediul Vienei*, avem a face cu un tratat de existență „povestitoare” într-o largă orchestrație a vocilor şi registrelor, împinse până la grotesc, cu tuşe de un tragism adânc căci minor, dacă la Horia Ursu realismul stringent este tulburat şi adâncit printr-o discretă infuzie de fantastic, la Radu Aldulescu realismul e unul de avarie, de sfârşit de lume, spasmodic aproape, îngroşat până la o stranie transparență şi lumină. El aminteşte de mahalaua lui Caragiale, în variantă neagră şi atotcuprinzătoare, de H. Bonciu, cu omul său în patru labe, de expresionismul lui Liviu Rebreanu (*Culcuşul*, *Golanii*), chiar de G.M. Zamfirescu sau de Eugen Barbu şi *Groapa* lui.

Proorocii Ierusalimului e cartea (excelentă!) a periferiilor proliferând în absența unui Centru spre care să poată visa îndreptări.

„Realismul de avarie”. Se poate vorbi deja, de ani buni/de cărți bune, de o *marcă* Aldulescu. Descopăr în *Cronicile genocidului* (2012) aceeaşi forfotă colorată a lumii de „strânsură şi năvală” ca în *Proorocii Ierusalimului* ori în *Îngerul încălecat* (pe care îl continuă ca într-o serie, nu ca într-un serial, cu autonomie conservată în ciuda legăturilor de tot felul). Dimensiunea etică e suspendată din perspectiva eroilor. Mişcarea lor e des-centrată, orbitele sunt interşanjabile. Periferiile de toate soiurile proliferează aberant în absența unui Centru ordonator. Din nou, nu cinismul e instrumentul prozatorului, ci o largă *înțelegere*. Radu Aldulescu *vede* şi *aude* cumva dinăuntru lumea pe care o descrie. Reale sau imaginate, personajele şi întâmplările sunt „adevărate” în sensul acestei situări umăr la umăr a prozatorului cu tot ceea ce varsă în pagină, al unei trăiri pe viu a experiențelor, fără anestezie şi cu o distanță reflexivă minimă ori, mai degrabă, încorporată până la aglutinare textului:

> „Comunismul a fost un rău care a generat un rău mai mare. *Cronicile genocidului* se adună în apogeul epocii Iliescu-Constantinescu-Băsescu. În umbra lor *am povestit, ca întotdeauna, mai ales ce am trăit* [s.m.]. De la tinerețe pân’ la bătrânețe şi totodată de la bătrânețe tânjind spre tinerețe şi mai departe…” .

„Stricată” de sus până jos, lumea românească a acestor decenii dospite de precedentele e reconstituită cu aceeaşi finețe a detaliilor.

Proza lui Radu Aldulescu se fereşte de judecăți. Realismul ei e, de aceea, feroce, atroce. Un realism de avarie, cum l-am numit. Nu cred că o

„*comedie umană* (trecută prin Dostoievski, Faulkner, Céline etc.)”, cum presupune Bianca Burța-Cernat, ar vrea să realizeze Aldulescu. Chiar dacă traversarea literaturii celor menționați e limpede că s-a petrecut şi că a lăsat urme. Nu cred nici că naturalismul e nota dominantă. Marginalii săi trăiesc în toate mediile, centrul şi periferia se „democratizează” până la contopire, *sărmănia* e activă, cu înțelesuri diferite, dar cu un acelaşi miez, la săraci şi bogați deopotrivă. Sigur, o anume apăsare a condeiului există şi o poți reclama, dar un efort de renunțare la aparențe şi prejudecăți ți-l dezvăluie pe prozator în toată complexitatea paletei sale de scufundător în apele tulburi ale existențelor umane sub vremi. Înregistrarea se face cu o expresivitate straniu comprimată, căci bulucul de detalii e o formă de identificare a esenței, redundanța sugerează repetitivitatea realului. Codul de legi morale rămâne suspendat aproape de cerul cu stele, el coboară rareori între oameni. Aceştia trăiesc, vorbesc, suferă prin manifestarea cea mai dezgolită de formalisme a omenescului, dar şi printr-o măruntă şi colcăindă artă a disimulării şi manipulării ad-hoc, sub imperiul clipei prezente. Omul acestor vremuri şi locuri a fost şi rămâne un „animal bolnav”. El muşcă şi e muşcat, atacă şi îşi linge rănile schelălăind, supraviețuieşte cu un viitor care nu bate mai departe de ziua de mâine.

> „Nimic nu mai e cum a fost şi nici el nu mai e acelaşi”

e punctul de fugă al unei istorii care demonstrează, pas cu pas, că nu s-a schimbat mare lucru.

> „Înalt, slab, cocârjat, curbat ca un ac de undiță, supt la față şi cenuşiu, cu privire surpată într-un albastru cenuşiu şi plete cenuşii, câlțoase şi înfoiate”,

Robert Stan zis Diavolul a părăsit cimitirul în care lucrase ca gropar încercând să-şi răscumpere păcatele (evocarea e cântată pe ton de litanie, cu inflexiuni popeşti anume îngroşate: „Păcatele tinereților cele grele ca pământul scos din gropi: m-am trufit, am ispitit şi am mințit, am furat şi am preacurvit şi am ucis, miluieşte-mă, Doamne, după mare mila Ta…”) şi se îndreaptă spre Frăsineniul tinereții. Prozatorul îi împrumută obiectivul său panoramic şi reflexiv. O face de fiecare dată când povestea are nevoie de un relansator care să accentueze fără-de-scăparea, eşuarea în *țarcuri* sociale, politice, sentimentale, existențiale:

„Peste tot pe unde umblase căzând din lac în puț avusese parte de […]: haos, spaime, mâini tremurânde, degete reci, albite şi încleştate de haine să se rupă, oriunde ar fi mers vedea oameni care-şi băteau joc de viața lor în fel şi chip, atmosferă suprasaturată de durere, eşecuri, frustrări, calamități, sinucideri şi crime în lanț, lume învârtoşată în balele diavolului”.

În „timpul diluat, debilizat, fragilizat” al rememorărilor, contopit cu cel al întoarcerii concrete şi disperate în locuri de odinioară, enumerările lucrează în maniera colajului, cu detalii simbolice, reprezentative şi reale în acelaşi timp. Câmpuri de pârloagă, ierburi uscate încâlcite, tufe de ciulini, liziere de pădure, ruine de grajduri dezafectate, hale, spații vaste de parcări cu tiruri, moteluri cu pensiuni, terase cu grătare şi mese de plastic, drumuri de țară „mistuindu-se în nori de praf”, tivesc amenințător orizontul cu țarcuri mai drastic trasate decât cel al cimitirului. Sunt semne ale morții la pândă. Micile refrene-bocet ori cântec de inimă albastră au un efect excepțional asupra organizării simfonice a fragmentelor încatenate, cititorul le poate sesiza versúra insinuantă, le poate recepta melodia aspră:

„E iarăşi primăvară, înecată în ploi interminabile şi noi umblăm năuci prin potop şi ce dragă mi-a fost viața, răul din inimă unde locuieşte vrăjmaşul, putreziciunea putreziciunii putreziciunilor, blestemul cu foc şi vărsare de sânge, floricica mea, şi-uite pier cum piere ceața…”; „io te-am iubit cu disperare“; „să am bani de cheltuială aş veni la primăvară, când o da soarele iară şi ce dragă mi-a fost viața şi-uite pier cum piere ceața“ etc.

Să identifici o „priză poetică la o realitate sordidă” (Daniel Cristea Enache) e oarecum prea mult şi, deci, inadecvat. Expresivitatea scrisului lui Aldulescu nu e nici poetică, nici „poetică”. Iar realitatea nu e generalizat sordidă. E o lume bântuită de umori şi excese, senzualizată anume prin adaos de condimente verbale, dar e chiar lumea cea mare filmată de aproape, fără intermediari şi cu aparențele smulse de la ferestre. Dincolo de diferențele de limbaj şi situare socială, la care prozatorul este atent fără să le acorde prim-planul, importantă rămâne radiografierea derutei, a ieşirii din matcă, a nestării. Personajele sale nu trăiesc după vreun proiect, abia de au vise de urmat şi împlinit. Existența lor e epidermică, de mică supraviețuire pas cu pas după rețete deprinse în mers. Trimiterile la limbaje mimate fără discernământ (Bianca Burța-Cernat remarcă exact „sursele”: telenovele,

filmele de la televizor şi reclamele care le segmentează, filme cu mafioţi, „un imaginar cinematografic gothic” etc.) accentuează lipsa de direcţie şi destin propriu şi o îndreaptă spre tragic:

> „Vremurile s-au răsucit şi s-au pritocit de nu le-ar mai fi recunoscut nici unul ca Robert Stan zis şi Satan şi Diavolul, trecut ca prin brânză prin acel vis de aur şi prin praful şi pulberea lăsate-n urmă, pentru a încropi din propria viaţă un soi de lucrătură a diavolului şi pentru a simţi pe pielea lui şi-n carnea lui timpul debilizându-se, diluându-se până aproape de dispariţie”.

Noul vis de aur, cu

> „o pricopseală ce pare să-şi tragă vlaga dintr-o plămadă duhnitoare, învârtoşată, de chin, sărăcie lucie şi potop de nenorociri de toată mâna”,

se înscrie, după consumarea naivă a unui „moment de graţie”, în acelaşi coşmar al vieţii ca război fără învingători. „Eşti la mâna lor” e enunţul emblematic, căci aproape impersonal, al haosului. Radu Aldulescu este un excelent captator de seisme umane.

Bianca Balotă[4]

Locurile memoriei. Perfect mulat pe substanţă şi mesaj titlul volumului de nuvele al Biancăi Balotă: *Micul palat baroc* (1999). Definiţie a memoriei, aşa cum lucrează ea în slujba prozatoarei, „micul palat baroc” adună, aşază, reconstituie, mereu fragil şi alăturea cu drumul cel mare al Istoriei, încărcat şi imponderabil, deţinător de comori şi de chei care nu mai deschid în prezent nici o uşă. Frânturile de imagini sunt imagini frânte sub greutatea timpului, dar şi fragmente ale unui puzzle care ar putea fi recuperat. Migala descrierilor e, de aceea, ocrotitoare şi de o încăpăţânată insistenţă, ca-ntr-un ritual al reanimării. Fantome delicate ale unor vremi în care lucrurile mărunte contau, în care rosturile se respectau, chiar încălcarea lor făcându-se cu stil, migrează dintr-o nuvelă în alta într-o ţesătură, în cele din urmă, de o stranie actualitate. Adevărul lor încetează, sub forţa

descrierii, să fie unul databil şi, prin urmare, perisabil, devenind coordonată existențială.

Memoria conferă *patină*, aura care înconjoară detaliile vine din implicarea cu care au fost trăite cândva şi sunt acum retrăite. Trecutul este utilizat ca-ntr-un număr de prestidigitație visătoare care stârneşte treptat ungherele somnolând în absența cuvintelor. Nu e doar plăcerea funciară a ființei de a se povesti şi de a-şi întreține şi delimita „micul palat baroc" al memoriei. Cartea conține şi un manifest discret. Trecutul pretinde reconsiderare din perspectiva unei carențe a prezentului. „Comanda" vine dinspre dezamăgirea resimțită într-o lume în care totul fuge, alunecă, trece. Se schimbă. O lume în care privirea fondatoare nu mai are repere sigure, nu se mai poate ațintì. Răgazul, *umbratilis vita*, inutilul care urzeşte marele util (în descrierea lui D.D. Roşca) sunt „stări" ieşite din descrierea de sine a omului. În numele lor, Bianca Balotă reconstituie mai ales *spații*, nu timpuri. Datarea e mereu vagă, nu greu deductibilă, însă oarecum indiferentă. Scăpate de sub povara vremurilor pe care le evocă, locurile sunt personaje mai vii decât oamenii. Sau, mai bine spus, viața personajelor-oameni e însuflețită, valorată, conservată de locurile-personaje. O *lumină* persistentă salvează de la tenebre, plasticitatea locului vibrând cu o forță pusă în slujba memoriei vorbitoare. Non-locurile modernității sunt ocolite discret, marile spații ale comunicării alienante sunt puse între paranteze. Totul se petrece în încăperi, în locurile-cuib ale genezei. Locuri care nu pot lipsi din definirea de sine. *Ananke*, necesitatea (ananghia) a apărut din nostalgie, din dorul de *loc*. Ea se satisface asistată de o memorie plastică excepțională. Ochii minții *pipăie* texturi, moliciuni, rotunjimi, ştiu să *deguste* şi să *adulmece*. Când

> „străzile forfoteau înguste, întortocheate, boltite, obscure, crepusculare, cu petele negre ale porților ferecate în care se deschideau ochi reci, zăbreliți",

soluția e a interioarelor. Mereu aproximate – „Nu se lasă totul explicat în cuvinte" – cu o remarcabilă artă a crochiului. Epitetul multiplu dibuie, revine cu linii subțiri şi tremurate din vârful unei penițe răbdurii. Iat-o pe Inge

> „rezemată de fereastră, subțire, fragilă, neînchipuit de frumoasă, o Kriemhildă vie, neastâmpărată şi fremătătoare, descendenta unui şir lung de străbunice severe, a unei

familii vechi, cu genealogia pierdută într-un Ev Mediu întunecat, în care femeile coseau şi torceau, iar bărbaţii mureau în războaie cu imaginea lor aspră, castă şi bravă în minte”.

Să spun aici că apartenenţa etnică nu-şi pierde neapărat însemnătatea, însă îşi recunoaşte bogata impuritate a iţelor, aşa încât singura tutelă rămâne cea a limbii române care verbalizează cu delicii molipsitoare o

„viaţă scurtă, abjectă, lacomă, strălucitoare, neprevăzută şi foarte, foarte amuzantă”.

Nuvelele Biancăi Balotă sunt încăperi ale unei case în care „toate veneau de undeva dintr-o vacanţă îndepărtată, dintr-o lume care avea în ea o nedesluşită notă de eleganţă”. Memoria le convoacă rând pe rând, înduioşată de plecări, şi ele inevitabile:

„L-am privit ieşind, o siluetă mijlocie, un bărbat nu prea tânăr, cu umeri căzuţi, cu părul uşor încărunţit, retezat scurt la ceafă, formând o crustă ţeapănă, plăcută la pipăit şi m-am gândit că văzuţi din spate oamenii sunt înduioşător de neînsemnaţi, că, dacă stai pe loc şi-i priveşti plecând, înţelegi dintr-o dată că toate amărăciunile şi nemulţumirile care vă dezbină sunt accidentale, lipsite de importanţă, trecătoare...”.

E, poate, singura *plecare* din carte, însă aduce o dimensiune extrem de importantă – aceea a trecerii, a muritudinii. Pala morţii sugerează o datorie fundamentală – aceea a rememorării ca vistiernic al fiinţei. Muritorii Biancăi Balotă adună, cu o mereu „nedesluşită notă de eleganţă”, singurele valori care contează. „Micul palat baroc” nu este nicidecum al grăbiţilor nemuritori ai prezentului, ci al muritorilor care au o zestre de lăsat, impregnată în lucruri înzestrate şi ele, generaţie după generaţie, cu răgaz şi cu rost. De aceea atât de multe enumerările, ca-ntr-un inventar al recunoaşterii rădăcinilor (venind din Sadoveanu şi Voiculescu, din Mateiu Caragiale şi Ion Pillat, din Ion Creangă sau Emil Brumaru). Pagini întregi de o nesfârşită poezie descriu ţesături foşnitoare, dantele învolburate, bucate bolborosind

„pe marea plită, zidită în mijlocul bucătăriei cât o hală, dogorind aprig, duduind, abureau clocoteau, umpleau aerul de miresme [...] cântându-şi melodia lor şuierată, bolborosită, impetuoasă, însoţitoare de vrăji şi rituri barbare...”.

Secondat de toate simțurile în alertă, cuvântul se alintă, își îngăduie dezmățuri rafinate, amestecă monotonia ritmurilor familiale/famialiare cu zvonurile din lumea largă şi cu miresme şi arome ademenitoare. În câteva dintre nuvele, li se adaugă bogăția inocenței:

> „Lumea din jur mi se înfățișă după chipul și asemănarea sufletului meu confuz: fantastică, lipsită de simplitate, încărcată de semnificații, capabilă oricând de gesturi impunătoare învăluite într-o aparență de banal. O lume în care personaje ciudate, unice şi rare se ascundeau – dintr-o delicată discreție – sub masca omului de rând".

Memoria are darul rar de a aristocratiza detaliile comune ale existenței. Aşa încât, fie că e vorba despre nuvelele cu personaje rare migrând din una într-alta, în secvențe rafinate şi grele de subînțelesuri, fie că e vorba de cele câteva *flash*-uri asupra unui cotidian de o vulgaritate senină, înălțările şi căderile sunt la fel de distinse şi capabile să devină repere demne de reținut. Micul infern al tandreței, dramele mari şi mărunte, întâmplările cu tâlc ascuns, eşuat în suspansuri brodate cu fir, se înşiră, îşi află locul în primitorul palat baroc. *Casa* e cel mai frecvent cuvânt al cărții, punctul de fugă şi de reculegere. Casa-cetate a ardeleanului rânduit care-şi trăieşte nu doar viața lui „trecătoare, pieritoare, ci, ca pe o continuare, ca pe o perpetuare în veacuri, pe cea a străbunicilor şi a bunicilor şi a părinților lor".

> „Asta era nemurirea lor: o casă trainică înfiptă bine în temelii, să treacă peste ea veacurile şi să n-o spulbere [...]. Asta era nemurirea lor şi aşa-şi trăiseră ei clipă de clipă viața – câtă le fusese dată – cu conştiința nemuririi lor, cu conştiința că trecător este numai trupul acesta neînsemnat, dar nepieritoare sunt neamul, familia, casa, registrul cel mare în care totul rămâne, totul rămâne... nimic nu se sfârşeşte vreodată, moartea e numai o vorbă ca toate vorbele, şi ce sunt toate vorbele lumii acesteia? Abur, deşertăciune, nimic!"

Am mai întâlnit o asemenea rafinată, discretă, dar plină de forță ştiință a definirii *temei transilvane* doar în cărțile lui Ştefan Fay (vezi, de pildă, *Moartea baroanei*).

Nicolae Balotă[5]

Transcrierea de sine. Caietul albastru al lui Nicolae Balotă mi-a adus în minte *Caietul roşu* eminescian, cel aflat în zestrea Bibliotecii Centrale Universitare „Lucian Blaga” din Cluj. Un caiet format mic în care Eminescu *transcrisese* caligrafic pentru Mite Kremnitz un număr de poezii. Sunt încondeiate, ordonate, curate. Un soi de jurnal contrafăcut al filelor de manuscris adevărate, cele arzând încă de tensiunea trudei asupra cuvântului ce „esprimă adevărul”. Acelea, filele din lada păstrată de Maiorescu, sunt viața – dezordonată, rebelă, ne-cronologică! În „Caietul roşu”, totul este rânduit pentru ochi străini. Orice jurnal este într-o oarecare măsură un „Caiet roşu”. Pune în ordine ceea ce se răzvrăteşte în contra oricărei ordini.

Cu o poetică extrem de „relativă” în ciuda repetatelor circumscrieri teoretice, jurnalul intim este, esențial, *transcriere*. Mă ispiteşte aici o amintire. Pe la 6 ani, țineam un jurnal. Pe la vreo 10, mi l-a descoperit sora mea, Ana, şi a citit fragmente cu voce tare, fugărită de mine printre straturi şi ronduri de flori. Când am prins-o, în fine, i l-am smuls cu o disperare pe care n-o pricepea şi i-am rupt fărâme-fărâmițe foile. Multe. Era un caiet mare, tip registru, de care eram tare mândră şi care, greu de ascuns, mă trădase. L-am azvârlit cu furie în râul ce curgea prin fața casei. Mă simțeam furată, golită; nu mai era caietul *meu*. Dar mai ales deconspirată mă simțeam. Jurnalul meu era unul firesc, adică unul care traducea vocea mea de interior, niciodată destinată celor de afară. Scriam acolo ceea ce simțeam că nu se cuvine să spun. Multe dintre detalii „retuşau” lumea din jur. Inventam nuanțe pe care cei din jur nu le aveau, îi pedepseam pe cei prea tari ca să poată fi pedepsiți aievea, îi răsplăteam pe cei care, fără s-o ştie, se întâlneau cu gândurile mele secrete. Făceam „literatură în carne vie”. Celălalt, ceilalți nu aveau nici o putere şi nici un drept. Erau personajele mele într-o lume transcrisă pe placul meu. Formă tiranică de împăcare cu lumea în secret. Ficțiunea îndreptărilor îmi ajungea deocamdată…

Jurnalul este o *supapă*. Rareori este sincer – nu poate fi. El se naşte pentru a *transcrie* lumea după dorințe ascunse (vinovate ori nu, nu contează). Rostul lui e să moară o dată cu autorul, ca un frate siamez. Dacă nu o face, are de ales între câteva variante, asemănătoare. Un jurnal publicat după moartea autorului, cu încuviințarea lui sau fără, păstrează minciuna originară, are pasaje verificabile prin confruntare cu datele consemnate de

istorie, dar, în general, ficționează. Cel care ține jurnal, *se* transcrie vrând-nevrând. Simultaneitatea trăit/scris este exclusă, dacă lăsăm deoparte încercările demonstrative de genul „acum când scriu aud clopotele bătând de vecernie”. Între cele două e un spațiu, o distanță de parcurs. Iar distanța îndepărtează. Firesc. Dacă autorul îşi publică jurnalul în timpul vieții, o face retuşându-l, oricât de puțin. Nu poate fi scriitor cel care trimite la tipar o pagină veche *fără s-o revadă*! Nu pot crede decât cu uriaşe rezerve o asemenea ipoteză. Revederea textului e ficționantă. Mintea de acum intervine în cuvintele minții de atunci. Falsifică, îndreaptă. Cu bună ştiință şi de perfectă bună credință. Nu-i o falsificare (neapărat) vinovată. Nu despre vina de a interpreta vorbesc, ci despre inevitabilitatea interpretării.

Caietul albastru (2 vol.) al lui Nicolae Balotă intră în dialog cu timpul mort 1954-1955 într-un remember din ’91-’98. E un roman catoptric, în care ficțiunea dă tonul şi trage sforile. Oglinzile sunt amețitoare. Prologul însuşi e aproape o „vrajă”. Te prinde, te învăluie şi te aruncă pregătit – în fapt, mai năuc decât înainte de a-l citi – într-o viață de om care s-a transcris cu voluptate. S-a scris până la dispariția cărnii între filele scrise şi reîntruparea ei într-un spațiu fantasmatic construit cu migală de orfevrier. Nu întâmplător, *inițierea* cuprinde şi o plimbare în cimitirul central. Sunt rădăcini şi zvonuri nedesluşite, sprijinind orgoliul apartenenței multiple. Talentul de povestitor (fotografia de pe coperta primului volum îl arată aşezat cumva provizoriu, străbătut de neastâmpărul taifasului subțire despre sine şi despre cărți, despre ceilalți şi iar despre sine, în care se va avânta în clipa imediat următoare), spiritul de observație al unui grafician deprins să folosească oricând bisturiul, ştiința atmosferei şi a detaliului semnificativ (fiindcă pus în conexiuni pe care nici el singur nu le visase) sunt atât de copleşitoare, încât confesiunea îşi pierde asperitățile notației fugare, fruste şi e mereu şi iarăşi literatură. În sensul cel mai pur al cuvântului – acela al contrafacerii realului până la a deveni exemplar, adică salvat datării în ciuda referințelor databile, amănunțit până la lapidaritate. Această voință de izolare pentru a avea cea mai bună perspectivă e mărturisită repetat:

> „De ani de când îmi feresc auzul şi privirile de orice contact cu vorbăria din jur, mi-am creat un fel de clopot fumuriu de sticlă în care zgomotele şi semnele lumii acesteia pătrund mult estompate…”; „Le înnod [cravatele] la gât dimineață de dimineață, cu un mic sentiment amar al deşertăciunii, dar şi cu un fel de voință sfidătoare de *a fi altfel*, de a nu semăna întru nimic cu cei ce vor să semene cu toți ceilalți, să fie identici”;

> „Caietele succesive ale acestui *Jurnal* trădează voința de a mă situa în acel loc unic în care – ca în solilocul unui vis rupt de lume – conştiința mea îşi proiectează adevărul său, un adevăr ce este al meu şi nu al lumii, un adevăr pe care vreau să-l imprim lumii. Pentru că ştiu că paginile mele vor fi citite (sau cel puțin doresc să fie odată şi odată citite), aş dori ca alții să-şi confrunte experiențele cu ale mele. Într-un fel, aş dori să fiu un plan de referință."; „Am socotit întotdeauna că m-am născut sub un semn bun. Nici o lovitură, nici o melancolie nu poate stinge în mine încrederea aceasta"; „Nu sunt cu adevărat cel ce sunt decât dacă – asemenea celor ce se droghează – îmi am zilnica mea doză plină de cuvinte citite, meditate, scrise. Fără acestea mă risipesc în aer, mă evaporez, pier"; „Cred cu adevărat că totul poate fi şi trebuie să fie scris, că pot scrie orice. Pot transforma orice piatră inertă în cuvânt viu…"

E aici un veritabil manifest autopoietic. Tocmai de aceea n-aş fi numit „timp mort", în nici unul dintre sensuri, perechea de ani tineri. Nu numai fiindcă sunt încredințată că trecutul nu moare decât o dată cu tine – e un conținut care se împrăştie când vasul („socoteala", ar zice Eminescu) se sparge. Dar şi fiindcă tânărul de atunci nu „moare" sub anii stalinişti, ci-şi trăieşte propriul orgoliu de a fi altfel şi mai bun. E un lucru pe care l-am remarcat repetat la cavalerii Cercului de la Sibiu, atât de apropiați lui Nicolae Balotă (deşi va juca modestia – superbia? – celui „nu chiar" cerchist). Suferințele, detenția, loviturile încasate de-a lungul anilor nu se văd, ei par, aş zice, „neştirbiți". Orgoliul imens şi lucrat arhitectonic al apartenenței la o *altă lume* (nu întâmplător, caietul începe evocând Curtea-Veche mateină, bănuită dincolo de precaritatea realului istoric), una construită după reguli proprii, azvârlea în derizoriu lumea cealaltă, a istoriei curente. O lume care nu merita multe cuvinte. Câte o aspră fişă de observație şi atât. Ba, adesea, putea fi încorporată „scenariului sublim", i-aş zice. Urmăritorul, activistul, oportunistul mărunt, cel fără de frunte, țintuiți ca-ntr-un insectar oribil, lăsau iluzia că nu pot face rău, că puterile le sunt limitate şi minore. Simpli soldați ai unei autorități spumegând undeva în culise că nu poate „atinge cercurile" protagoniştilor. Nicolae Balotă cel din '54-'55 este mai bătrân decât cel de-acum. Avar cu fiecare clipă, pedant cu „teză", apărându-şi semnele nobleții şi cultivând ticuri voit anacronice, trăieşte remuşcarea de a nu fi zeu şi suferă cu discreție ca un zeu vulnerat de muritori. Nu are, de aceea, firescul lui Cioran, al disperării răbdurii şi autoironice – elixir al tinereții veşnice. Privirea e ațintită, itinerarul mereu fixat în sfere înalte. Nu coboară decât pentru a nota o victorie virilă, de un

misoginism conținut. Mărunt, subțiratic, cu ceva din neastâmpărul lui Camil Petrescu în gesturi, notează „momente feminine”, situate în afara lumii sale (în care tronează singură şi de neatins doar Mama). Chiar rafinata, sensibila poetă adoptată de Cerc e „biata Eta”. Cel de acum îşi comentează fața de odinioară cu delicii auctoriale, minunându-se de tot cu privirea grea şi îngăduitoare care *ştie* urmarea:

> „Pe fondul pătat al zidului, privind spre scena de la picioarele crucii, împrejurul capului cu o cunună de lauri, mă descopăr în acea măruntă fotografie aşa cum arătam, două zile înainte de arestare”.

Să spun, în treacăt, că metafora cimitirului, ca loc aparte în care se poate trăi după ritmuri intime, personalizate, dincolo de forfotă şi furnicar, e aproape laitmotivică la cerchişti. Nicolae Balotă nu face excepție. „N-am scris niciodată doar pentru mine” nu e mărturisirea generozității şi dăruirii, ci a unei conştiințe timpurii a menirii de martor exemplar, care-şi începe mărturia cu sine însuşi. Şi care ştie prea bine că jurnalul poate fi delațiune când vine în atingere cu delirul de interpretare. Privirea nu e inocentă („Travestim popoare după pofta ce-o poftim”). Cei priviți sunt neputincioşi, nu se pot apăra, amenințarea îi pândeşte fără s-o ştie.

Nevoia de mit e condamnată brutal („O ideologie pentru cei săraci cu duhul se întemeiază pe asemenea aserțiuni ilustrate prin legende pioase, fapte glorioase născocite şi alte scorneli mai mult ori mai puțin nevinovate”) în chiar cursul construirii unei „ideologii” pentru bogații cu duhul. Cu o pripire încântătoare – fiindcă spune multe despre nesăbuința gândului activ – se contrazice ici-colo memorabil.

> „Nu am o bună memorie a resentimentelor şi mi-e silă de ranchiunile stătute”,

spune într-un loc, după ce cititorul tocmai s-a delectat cu săgețile acide şi dezinvolte ale unei memorii de elefant. O doză de „minciună” poate fi bănuită şi în mărturisirea că

> „n-am râs niciodată cu mai multă poftă decât în siniştrii ani ai tiraniei staliniste”.

Râsul şi tirania rămân amândouă „verbale”. Cel ce se construieşte în fața oglinzii nu râde decât, poate, în clipe isterice, când îşi vede proiectat în grotesc orgoliul nemăsurat de a fi. Tirania însăşi e un condiment (străin),

zdrobit de superbia spiritului. Vorbeşte despre „incredulitatea mea funciară în tot ce mi se povesteşte”, dar colportează cu eleganță şi delectare „fanariotă” ştiri de tot soiul. Calma civilitate a omului de bună învoire, excepțională, nu exclude bârfa subțire. Chiar dimpotrivă. Situarea obstinată în perimetrul unui „clan spiritual” lasă pe dinafară o populație pestriță numai bună de persiflat. Timpul mort şi secvențele de „remember” intră în rezonanță, tăifăsuiesc contaminate, îşi împrumută perspectiva (între clasic şi extravagant, într-adevăr) sperând să proiecteze „în orizontul mitului unele trăiri ale zilei”. Tânărul are o distanță uimitoare, gata să conchidă asupra unei stări de lucruri abia instalată de câțiva ani, generalizând rapid şi câteodată schematic, fără nuanțe, în seama Duşmanului, a Fiarei. Vârstnicul judecă abstract, în numele unei „căi a sfințeniei” destul de superficial conturată, gata să condamne diferența de atitudine. Cioran nu are parte de prea multă înțelegere, de pildă, fiindcă n-ar fi cunoscut o „culme a spiritualității mistice”. Oricum, nu e nici o îndoială că probele de părtinire, exagerările, contrazicerile, verdictul pripit ca şi portretele memorabile („Cu pletele lungi soioase, numai piele şi os, ca o pisică famelică, descindea parcă dintr-o povestire de Hoffmann, dar repovestită de Wilde…”) sunt tot atâtea dovezi că Nicolae Balotă ştie preface piatra în cuvânt viu şi incitant. Că transcrierea de sine e exemplară nu în sensul modelului de urmat fără crâcnire, ci în acela, mult mai rodnic al urmării cârtitoare.

Horia Bădescu[6]

Într-o noapte de iarnă, un călător. Să spun din nou că Horia Bădescu, poetul, prozatorul, eseistul, ştie să acorde o atât de intensă, susținută şi un pic naivă (în aceste vremuri grăbite, puse în mişcare de alte urgențe decât Poezia) însemnătate condiției sale de scriitor, încât împrejurările sunt cumva obligate să-i recunoască statura. Echinoxist afiliat primei generații, originare, el crede că

> „rostul poeziei este de a nu-l lăsa pe om singur dinaintea imensei singurătăți pe care au instaurat-o, zi după zi, golirea de transcendență şi expulzarea Sensului din societatea

modernă”.

Poemul e un spațiu privilegiat în care Angoasa poate fi privită în ochi, cu un „sentiment al ființei” încă activ. *Cântarea* e calea la îndemâna omului de a-şi păstra *subiectul* sub invazia *obiectelor* lumii contemporane. Scriind despre placheta de versuri *Vei trăi cât cuvintele tale*, remarcam scandarea albă a unor *teme* eterne – aşteptare, lumină, trecere, tăcere, memorie, umbră, abis, moarte, privire –, înrămate sec în cuvinte ale negării şi pustiului: *nimic, nimeni, niciunde, nicicând, departe, nicăieri*, sub condiționări ale unor autorități „străine”: dogma, ideologia, ierarhia socială şi politică etc. Tot astfel, în romanul *Zborul gâştei sălbatice* (1989), povestea se derulează în prim-planuri niciodată luminate până la capăt, în vreme ce reflectoare ambigue cad pe fundaluri, pe planuri secunde, deschizându-le spre labirinturi existențiale. Aşezat la poalele dealului, Pavilionul este un „munte vrăjit” derizoriu, pe dos, o „bibliotecă din Alexandria” cu mize obscure, mai atentă la nuanțe decât la culori şi la discernerea lor:

> „Lumea întreagă e o poveste. Şi n-are nici o importanță dacă o crezi sau nu după ce ea te-a povestit”.

În forfota de personaje, eroul este unul singur, omul, iar legea destinului său, aşteptarea. Viața se defineşte ca pândă în labirint:

> „...acea curiozitate nestăvilită de care eşti cuprins atunci când simți apropierea a ceva necunoscut, pe care însă nu reuşeşti încă să-l defineşti cu precizie, ceva care ştii că face parte din tine sau ar putea face parte ori e asemănător cu ceea ce se află în intimitatea ta cea mai pură”.

Personajele, atinse pasager de boala metaforizării, au acces la zonele misterioase ale existenței. De aici stranietatea, doza de fantastic a prozei lui Horia Bădescu. Călătorind, personajul său iese în calea insolitului, poate anula succesiunea „normală” a faptelor în favoarea uneia adânci, „a-normale”. El se va putea întâlni cu sine însuşi, va putea fi depăşit de o ipostază proprie, mai perfecționată. Descrierile şi portretele sunt de fiecare dată vizualizări ale unui *dincolo* încărcat de taină, aproximând armonia esențială a lumii.

Toate acestea sunt parțial regăsibile în micro-romanul *O noapte cât o mie de nopți* (2011). Atmosfera este întreținută prin convocare repetată, laitmotivică de determinări vagi, adevărate non-determinări, deschise periculos spre interpretări multiple (*incert, stingher, neputincios, fugos, obscur, întunecat, vag, îngăimat, împâclit, orb, abia desluşit, ciudat, şovăielnic, înăbuşit, posomorât, furişat, rătăcit, pustiu, nevăzut, străin, indefinit*), dar şi prin multe şi discrete legături livreşti, gata încărcate cu mister, eventual nostalgie, taină şi insolit. Micro-romanul se leagă de scrisul lui Horia Bădescu în totalitatea sa, dar se situează şi într-o largă vecinătate de atitudine şi perspectivă, aducând soluții personalizate la bune lecturi din Sadoveanu, Voiculescu, Eliade, dar şi Bănulescu ori Tudor Dumitru Savu. Sunt, apoi, atât de atent simfonizate nenumăratele, disjunctele motive ale vieții-ca-poveste şi ale interpretării infinite, încât, sub potopul zăpezilor lichefiante prezent încă din primul rând al cărții („Omul părea el însuşi făcut din ninsoare. Asemeni lucrurilor din jur. Până dincolo de linia abia îngăimată a orizontului, totul se îneca în putreziciunea zăpezii…"), gândul se duce singur la *Dacă într-o noapte de iarnă un călător*, al lui Calvino. Remarcabilă de la început economia strânsă a cărții, strania limpezime şi simplitatea frazei, în ciuda fisurărilor neaşteptate ori a sugestiilor ramificate, metaforizante, uneori, care o încarcă. Ritmată interior, marcată de mici refrene (ninsori, noapte, singurătate) şi frânturi de imagine cu acțiune subliminală, povestea are suspans şi rotunjime.

Serafim Onu revine într-un loc al trecutului său chemat printr-o telegramă de nimeni trimisă. E călătorul-în-noaptea-de-iarnă a memoriei refuzate, cu

> „umbre fugoase", „senzații obscure, atât de vagi uneori, atât de fără relief încât dădeau impresia unui prezent continuu prin care ființa lui uluită se mişca fără vârstă şi fără biografie. Poate că el însuşi le refuza existența, se apăra de sine apărându-se de ele. Poate că el însuşi nu voia să-şi amintească decât prezentul, căci şi prezentul are nevoie să fie amintit, ca să existe".

Un vechi sipet cu

> „tomuri scumpe şi rare, legate în pânză cenuşie, în mătase galbenă ori în piele maronie, cu coperțile încrustate cu motive şi sigle arabe, cu ilustrații sau vignete de un rafinament

> aproape indecent, alături de ediții populare pe hârtie ieftină, în care cerneala se lăfăia la fel de indecent, îngroşând contururile literelor”,
> primit moştenire de la bătrânul şi înțeleptul Milian, e declanşatorul călătoriei sale inițiatice („a povesti înseamnă, deopotrivă, a te povesti şi, povestindu-te, te afli pe tine însuți”). Ia cu sine copia unui manuscris vechi, cu o însemnare sibilinică şi tocmai bună ca relansator textual: „Proviziile s-au terminat, burduful cu apă-a secat, drumul pare fără sfârşit şi Călăuza s-a rătăcit. Cum vei mai şti încotro ai plecat, dacă mergi cu pas sigur sau clătinat?”

O poveste de iubire neterminată se împlineşte acum, înnodând lucrurile frânte de întâmplare. Elina e ispititoarea, cea care ştie mai mult decât spune şi poate stârni lucruri de mult împotmolite în uitare. Cantonul, un soi de misterioasă răscruce a timpurilor ființei („o pată întunecată îngropată în propria singurătate”), şi un tren fantasmă declanşează revărsarea unor întâmplări pe cât de autonome şi de fără sens la prima vedere („nu era nimic de spus dincolo de întâmplarea însăşi”), pe atât de bine încatenate. Călători cu nume suficient de exotice – Maxențiu, Zagura, Olimpia, Arhip, Ulina, Tabun, Calistru, Salomia – pentru a face inutile precizările de loc şi timp („Poate că nu noi locuim în timp, ci timpul ne locuieşte şi-atunci fiecare dintre noi viețuieşte într-o altă durată şi s-ar putea ca ziua de astăzi a dumitale să fie alta decât a mea!”) îşi deapănă istoriile fie personale, fie puse în seama altora, ca-ntr-un „Han al Ancuței” crizic şi pândit de primejdii. Cea mai înfiorată şi mai intensă e povestea lui Zagura, cel închis la Canal şi în alte lagăre comuniste. E un omagiu discret adus de scriitor tatălui său:

> „Zagura tăcu şi închise ochii. Aşa e! Ar fi trebuit să moară acolo, putrezind odată cu stuful. Dar nu murise! Nu murise ca atâția alții, muşcați de şerpi, înghițiți de mâlurile înşelătoare ascunse sub plauri, înecați în ochiurile de apă liniştită, sub oglinda cărora şuvoaiele fierbeau în bulboane fără de fund, mâncați de țânțari şi de boli dar, mai cu seamă, de lehamite şi disperare, topindu-se în ei înşişi fără vreo pricină evidentă, stingându-se ca nişte lumânări care-şi terminaseră ceara. Mâncaseră din ei înşişi, mâncaseră tot, amintire, voință, speranță şi acum nu mai era nimic de aşteptat decât întunericul. Nu murise acolo!”

Excelente poveşti-parabolă (cea cu ceasul cu ochi pătrunzător şi ironic, un ceas obişnuit cu un ochi gravat pe el „care părea să te privească până-n

străfundul sufletului”; cu chipul adevărat, al frumuseții interioare, ascuns în fântână şi aşa mai departe) se întretaie recuperând trecutul fondator. „Nu-ți aminteşti, nu exişti!” repetă ritmic cartea, urcând „panta nevăzută a nopții”. Finalul e unul deschis:

> „Se smulgea cu greu din apele somnului, bâjbâind printre resturi de imagini şi sunete […] Păstra încă în memorie ecoul monoton al roților, gâfâitul locomotivei răzbind prin jelania viscolului, voci nedesluşite care se țeseau în amestecul de chipuri vag cunoscute care-i bântuiau nebulos amintirea”.

Anamaria Beligan[7]

La a doua vedere. Prima reacție în fața unui scriitor-român-rezident-peste-hotare e aceea de a încerca – urgent – *situarea* lui. Lumilor din care e alcătuită/între care se împarte sau din care se adună biografia sa li se cuvine identificat degrabă numitorul comun, rezultanta. Aparenta/reala lui dezrădăcinare te pune în alertă. „Legea” *apartenenței* tresare, se răsuceşte, se zvârcoleşte (vezi cazul Herta Müller!), vrea recunoaşteri şi certitudini, uitând că globalizarea nu mai e un simplu infinitiv lung, ci o tot mai solidă realitate. Oricât de inconfortabilă din felurite pricini. În cazul Anamariei Beligan, lucrurile se complică şi mai mult: absolventă de liceu de engleză şi de facultate de regie-film la Bucureşti, cu un masterat de lingvistică în Australia, ea mai are, în plus, o temelie familială extrem de bogată, oarecum „neaşezată”, cu valențe artistice de excepție, dar şi povara de a le fi descendent „marcat” pentru totdeauna („teatru, literatură, cinema sunt sosul în care am crescut”, spune într-un interviu, asumând cu discretă ironie determinările destinale). Stabilită în Australia îndată după absolvirea Facultății, alături de un partener şi el artist, dar şi ardelean, şi de două fiice, opera cea mai importantă, cum mărturiseşte ea însăşi, Anamaria Beligan îşi construieşte asiduu propriul destin, în divorț oarecum demonstrativ, dar nu şi scandalos cu rădăcinile, ci asumându-le liber, extrăgând ingredientele cele mai fructuoase şi obligându-le să asculte de propriul ei cod de legi. În răspunsurile la întrebările cu care a fost asaltată în România, ea nu se

amăgeşte şi nu face concesii „patriotice” de nici un fel: e scriitoare australiană (dar nu scrie neapărat pentru Australia!), scrie în engleză („Trăiesc în două lumi, în două culturi, în două limbi”; „Am scris în Australia o carte în care se îmbină obsesii australiene cu obsesii româneşti. Un cititor din Canada a cumpărat-o la Târgul de la Frankfurt şi mi-a trimis un email să mă felicite […] De aceea prefer să scriu în engleză. Nu pentru că aş fi eu englez la suflet, dar e limba globalizării. Poți să fii foarte bine român şi să simți româneşte şi să suferi de toate obsesiile şi idiosincrasiile româneşti şi să te exprimi într-o limbă de mare circulație”), dar îşi traduce cărțile singură sau împreună cu mama sa (Dana Lovinescu), într-o frumoasă limba română. Scrie ca să salveze (să retrăiască?) *poveştile* – ale sale şi ale altora – care i-au traversat viața, nu neapărat pentru a intra in istoria literaturii. Ca o veritabilă „a treia femeie” – vezi Gilles Lipovetsky, *A treia femeie*, în care e descrisă femeia epocii contemporane ca o ființă stăpână pe sine, îndrăznind să aleagă după criterii personale şi chiar să intre dezinvolt în competiție cu bărbații –, Anamaria Beligan iubeşte mai presus de orice bucuria *lucrului bine făcut*. Rezistentă, aşadar, la situări geografice, vrea să fie pur şi simplu scriitoare.

A început să publice la 30 de ani, cu o relativă întârziere, aşadar. O face după ce a stăpânit angoase şi tensiuni biografice, atunci când poate da pasul înapoi şi în lături necesar ruminării pe îndelete a materialului existențial acumulat. Şi când cuvintele îşi anunță şi ele disponibilitatea reflectării afine. Scrisul său e de la început construit din contraste şi contrapuncturi. Tensiunile sunt rezolvate cu umor, „realitățile vieții” stau față în față cu fantasmele şi îşi împrumută reciproc semnalmente, singurătatea funciară a insului e rezolvată prin apel la relații facultative, deci libere, *aici* şi *acolo* nu mai au de parcurs distanțe pentru a-şi conjuga experiențele, căci *distanța* e asigurată de privirea lucidă a povestitorului.

Windermere. Dragoste la a doua vedere (2009) are, înainte de toate, un titlu interpretabil în mai multe feluri. El vorbeşte de şansa unei remanieri, căci lucrurile nu arată niciodată de la prima vedere aşa cum ai dori şi ți s-ar potrivi. Viața înseamnă amânare, ajustare, revenire pe propriile urme. Apoi, trimite la arta privirii ațintite, căci romanul e doldora de secvențe care amănunțesc decoruri, gesturi, întâmplări mărunte, *sarea* dintotdeauna a unei bune poveşti despre om. Privirea regizorală ştie, în plus, să vadă panoramic, să îmbine secvențe aparent disparate şi divergente, să extragă semnul cel mai bogat în sensuri, dar şi să-i lase doza necesară de ambiguitate. Căci

autoarea este nu doar autoare, ci şi degustătoare de poveşti, cu o rafinată şi molipsitoare plăcere de a amănunți *semnele memorative*:

> „Chestiunile Majore ale existenței se reduc în ultimă instanță la detalii mărunte”,

iar viața e de multe ori „ceva între o stare de fapt şi o stare de spirit.”

Prin vârstă, mai întâi, şi prin contextul livresc şi social în care s-a format, prozatoarea poate fi, desigur, alăturată prozei optzeciste, ironia detaliului şi pariul pe demontarea răbdurie a unor istorii umane conducând spre o asemenea situare literară. Însă Anamaria Beligan le adaugă alte trăsături, care o despart şi în scris, nu doar în spațiu, de optzecişti. Eroii săi locuiesc pământul întreg cu o degajare cosmopolită a deplasării, inclusiv metaforale, foarte particulară şi care dă prozei sale o coloratură aproape exotică. Apoi, distanța în spațiu față de literatura română combină sporul de luciditate în selecția preferințelor literare cu o anume, inevitabilă, nostalgie. Intervine nevoia de a recurge la un trecut mult mai larg asumat. Chiar dacă umorul de bună calitate nu lipseşte din paginile sale de proză, ba chiar se îmbogățeşte cu un plus de „dezmăț” livresc de mare subtilitate, nu neapărat la „uşa domnului Caragiale” se aşază prozatoarea. Viața tihnită a copilei la conacul moldovenesc,

> „în linştea după amiezii moldave, tulburată doar de câte un zumzet de bondar”,

de pildă, e reconstituită cu de o artă a povestirii deprinsă din Sadoveanu, să zicem, dar şi, în alte secvențe, din Henriette Yvonne Stahl ori cu o directețe tăioasă à la Hortensia Papadat-Bengescu. O biografie densă şi lecturi nenumărate intră deopotrivă în desenul prozatoarei şi al eroilor săi, aşa încât cititorul e liber să recunoască oricâte înrudiri, dar şi obligat să vadă, în final, originalitatea netă a scriiturii. Romanul, de dimensiuni mai degrabă modeste, izbuteşte să împace în paginile sale poveşti nenumărate, îmbinate simfonic, cu un simț excelent al simetriei scripturale.

Dragoste la a doua vedere nu e un roman de dragoste tradițional. Personajele – extrem de lucide, de inteligente, de fine ca psihologie – ştiu foarte bine în ce măsură iubirea e un construct livresc şi socio-cultural şi din ce punct încolo ea poate deveni relație privilegiată între două singurătăți. Această capacitate de a umple golurile prin recurs la fantasmă e cheia întregului roman. Fantasma Mamei are pentru Yvonne o realitate copleşitoare, dar şi remaniabilă. Aparițiile Mamei elegante, frumoase şi

frivole, dar şi ne-aparițiile ei de mai târziu nu incomodează reveriile fiicei. Dimpotrivă, obsesia e controlată, ea va şti să-şi găsească o cale proprie care să continue imaginea mamei, dar să o şi contrazică, personalizat.

Tot aşa, Istoria e lăsată să-şi facă jocul şi nu e înscrisă pe lista priorităților ființei („E o dimineață ca oricare alta, nimic special la ştirile de la ora nouă, în afară de o bombă-două în Afganistan, vreo doi-trei ghețari topiți la Polul Nord şi câțiva împuşcați într-un shopping center american…”). Fie el şi „sub vremi”, omul are mereu la îndemână fleacuri şi reminiscențe ale zilelor şi nopților individuale, ele contează, ele dau greutate şi farmec cărții. Şi tot ele fac adevărata Istorie. Dacă

> „în ziua de azi nimic nu mai e cum pare şi trăim într-o epocă de relativism extrem”,

creşte prețul ficțiunii, al fantasmei, al cuvântului, căci ele sunt ceea ce par.

Cu *Încă un minut cu Monica Vitti* (1998), *Scrisori către Monalisa* (1999), *Dragostea e un Trabant* (2003), *mamabena.com* (2005) şi *Windermere*, Anamaria Beligan e o prozatoare a cărei evoluție merită urmărită.

Un purgatoriu degradat. Scrisori către Monalisa (ediția a doua; versiune în limba română de Dana Lovinescu şi Anamaria Beligan, 2012), chiar dacă şi-a pierdut „temperatura” de la prima ediție, când chestiunea fugarilor din Est era încă de prima pagină, probează actualitatea mult mai largă a temei, acoperind chiar haosul şi nesiguranța celui mai recent trecut şi a viitorului apropiat. În drumul spre Australia, autoarea a traversat experiența azilanților din Germania. Acesta e punctul de plecare al cărții. Desprinderea de umbra incomodantă a părinților fusese, se vede astăzi, un mic teribilism adolescentin. Motivele *fugii* (şi în sens muzical, aş zice) aveau resorturi extrem de intime şi personale, familia şi regimul nu erau decât bune pretexte.

Ne aflăm în Hotelul Arkadia al fugarilor. O lume *între* lumi, un Babel improvizat, în care limbile se amestecă placid şi inevitabil. Oameni de toate soiurile în țara nimănui mocnesc gânduri rele pentru țara din care au plecat, căznindu-se să vadă lucrurile bune din țara visată. Dacă pentru cei plecați la muncă viața *dincolo* se petrece cu gândul la mai binele pe care îl vor aduce acasă, pentru cei în căutarea unui loc pe măsura proiectelor personale, e urgentă construirea uitării şi a unei noi identități. Existența e una suspendată, *între*. Viața cotidiană deprinde gesturi noi, o altă libertate şi o

altă anvergură, dar interiorul continuă să lucreze fără pământare, cu fire greu de rupt şi legături greu de ignorat („Matei începu să frece nes-ul în pahare. […] De fiecare dată când îndeplinea acest ritual, Matei se întreba: *De ce mai frecăm noi nes-ul când Germania asta-i plină de lapte şi de frişcă?* […] *Frecăm în continuare nes-ul pentru că acest act ne defineşte. Suntem un produs al precarităţii şi al îngrădirilor, dar am reuşit să creăm o iluzie din înseşi aceste limitări.* […] *Se pune însă întrebarea: chestia asta ne face poeţi sau măcar scamatori* […] *sau cumva nişte perverşi, îndrăgostiţi de propriile noastre îngrădiri?”*).

Prozatoarea împacă poveşti nenumărate, le îmbină simfonic, cu un simţ excelent al simetriei scripturale. În ciuda limbajului buruienos, firesc în această lume marginală şi inconsistentă ale cărei efecte trebuie contracarate măcar verbal („Fire-ar mama ei de conspiraţie! Să fim obligaţi să trăim unu-n curu' altuia, laolaltă cu toate scursorile pământului! Vreţi să ne băgaţi la balamuc, să ne fiarbă creierii, asta vreţi, futu-vă-n cristelniţă!”), cartea e construită poematic, cu ritmuri şi cadenţe, cu refrene. Cu umor. Relaţiile interumane ard ca nişte firave artificii, apartenenţele sunt fluctuante, uniunile înşelătoare. Arkadia e un fagure ciuruit în care personajele încearcă în van să secrete noi certitudini. Iluzii înşelate, limitări angoasante infantilizează periculos omul lumii contemporane:

> „Radovan se dădu jos din pat. În flanelă de corp, cu mâneci şi izmene lungi, părea un prunc uriaş şi dezorientat. Un prunc care nu se putea împăca cu gândul că mă-sa îl lepădase pe sub vreun pod sau în vreo căpiţă de fân, şi care refuza să ia în piept o viaţă plină de nopţi reci şi dimineţi metalice. Ceva în el părea să respingă – tăcut şi deznădăjduit – realitatea existenţei.”

O violentă criză a identităţii şterge graniţe şi diferenţe, amestecând totul ca într-un purgatoriu degradat colcăind de resentimente, nesiguranţe, planuri mari şi izbânzi mărunte. Căci nu e nimic de ispăşit, vina e a tuturor şi a nimănui, iar paradisul, un vis hărţuit de coşmaruri. În epoca relativismului extrem, creşte din nou preţul ficţiunii, al fantasmei, al cuvântului. Ele mai sunt ceea ce par – identităţi.

Ana Blandiana[8]

Despre libertatea de a trece. La cea de a treia ediție, *Sertarul cu aplauze* (prima ediție, 1992; ediția a treia, 2002, cu o postfață de Rumiana Stanceva, traducere a celei însoțind ediția bulgărească a romanului) al Anei Blandiana se încarcă de o tristețe grea şi fără rest. Fac indiscreția de a citi peste umăr o dedicație care nu mi se adresează: autoarea îşi simte cartea mereu în contratimp, căci scrisă când libertatea interioară era deplină şi apărută când libertatea exterioară nu mai folosea la nimic. Dezîncântarea era atenuată, amorțită la prima ediție. Ea se mărturiseşte acum, după un deceniu, cu o copilăroasă încredere înşelată. Fireşte, realitatea e mereu altfel decât în închipuire, în speranță, în vis. În fond, nu altceva spun cuvintele postfațatoarei, deşi se referă la tehnici de compunere şi receptare a textului:

> „Prin pătrunderea în profunzime pe cele trei niveluri ale stării de «realitate» a unui autor post-modern, de la «visul» discursului narativ până la «visul în vis» al povestirii în povestire, *Sertarul cu aplauze* este unul dintre marile romane ale timpului nostru".

Aş spune că *Sertarul...* – destinul post-editorial al cărții, nu cartea în sine – e simptomatic pentru dezamăgirea intelectualului, acutizată de modificările de paradigmă socială şi politică ale ultimului deceniu. Paradisul liberei exprimări nefiindu-le la îndemână, mulți dintre poeții/scriitorii români şi-au rafinat instrumentarul până la a obține străluciri, poate, de neatins altminteri. În plus, lucru extrem de important, şi-au asumat Speranța, aş zice. Regimul era/putea fi duşmanul absolut vinovat de toate relele şi neîmplinirile, iar literatura subtilă promitea, de multe ori cifrat, dar nu şi indescifrabil, eliberări. Chiar construia şi susținea libertăți interioare, scăpate mereu, de-a lungul istoriei umane, de sub vremi. Când regimul se proclamă al libertăților, scriitorul se descoperă inutil, deşi libertățile unui regim (ale oricărui regim) sunt mereu incomplete, parțiale, mincinoase. Oricum, el, scriitorul, nu mai poate concentra în jurul său mulțimi însetate de speranță, de vreme ce toate speranțele sunt „slobozite" în discursuri oficiale insistente.

Roman egografic, *Sertarul...* stă sub semnul înțelegerii ca salvare a ființei:

> „Vreau să înțeleg de ce lucrurile sunt aşa cum sunt. Curiozitate ontologică şi istorică în egală măsură, curiozitate de care simt că îmi depinde viața, nu numai pentru că printre lucrurile acestea mă număr şi eu, ci şi pentru că fac parte, sau mi se pare că fac parte, dintre acele ființe care nu pot fi strivite decât de lucrurile pe care nu le înțeleg”.

Este printre puținele – dacă nu cumva chiar singura carte apărută atunci, dar şi în vremea din urmă – care nu-şi arogă îndoielnicul drept de a judeca Istoria de pe pozițiile unei autorități axiomatice, ci alege orgoliul suprem al efortului de a înțelege, păstrând distanță egală de toate semnalele lumii. Multipla punere în abis – autoarea se „ficționează” pe sine însăşi în pagini de roman al romanului, analizându-şi lucid şi inteligent demersul, sub bănuiala existenței unei ficțiuni cosmice, a unui „complot universal” cum ar spune Umberto Eco, creează un personaj-autor (alter-ego) care la rându-i creează alte personaje, acestea, de la un punct încolo, rebele, de nestăpânit, şi aşa mai departe – trimite la structura labirintică a lumii, ispită eternă pentru o minte scormonitoare, dar şi, mai ales, la iluzoria ruptură dintre a fi şi a privi. Condiția de martor nu este şi nu poate fi absolută, ea nu absolvă automat privitorul de „răspunderea limitată”, aş zice:

> „Nu e nimic mai fals decât să-ți închipui că stai şi priveşti de pe mal, când de fapt curgi o dată cu apa”.

Oricât de largă ar fi perspectiva la un moment dat, rămâne loc pentru alta şi mai cuprinzătoare.

Lanțul lentilelor succesive nu aberează decât arareori până la grotesc şi caricatură datele „realului”, cel mai adesea mulțumindu-se să înregistreze, în alunecări subtile de sens, desenul din covor. Urzeala romanescă simfonizează provizoriu culorile/petele fără să se instaleze într-o armonie definitivă. Ca o Penelopă, face şi desface textura fiindcă înțelegerea înseamnă mişcare, tatonare, neodihnă, revenire îmbogățită pe acelaşi drum. Ambiguitatea e suverană.

> „De altfel, orice spun, cea mai neînsemnată afirmație, se dovedeşte, în acelaşi timp şi în egală măsură, adevărată şi falsă, iar această dedublare, departe de a contribui la lărgirea limitelor universului meu, le anchilozează într-o indecizie ambiguă, amânătoare”.

Indecizie şi amânare savurate, de altminteri, în largi ocoluri analitice, cadențate muzical. „Infirmitatea prozei” este protezată metaforal. Romanul

Anei Blandiana este un poem care îşi asociază „disponibilităţile cotidiene şi omeneşti ale epicii”. Regimul prozastic impune ca instrument predilect comparaţia, şi Ana Blandiana dovedeşte inepuizabile resurse în a contrapune stărilor abstracte carnea concretului expresiv („De câte ori o priveşte şi alunecă brusc ca pe o coajă de banană în ochii ei...”).

Însă realitatea, tot mai „stilizată” pe cont propriu, îşi pierde răbdarea şi „semnifică singură”, independent de textul care o oglindeşte. Echilibrul nu poate fi restabilit decât prin metaforă, al cărei văl încă mai poate împrumuta cuvântului un sens ordonator:

> „Poţi să uiţi lipsa de rost în lumea dată inventând o altă lume, al cărei singur rost eşti tu”.

La nivelul formei, romanul-poem al Anei Blandiana experimentează – mărturisit, de altminteri – instrumentarul noului roman, de pildă, polifonia infinit expresivă a romanului modern, în general. Ca orice construcţie omenească, nu are un punct de sprijin, ci îşi alege unul. Plaiul ca centrul, ca răscruce în care se întretaie planurile cărţii, are mai multe avantaje; pe de-o parte, mioritic, să spunem, de acolo pot fi mitizate „ca-ntr-o poveste” contururile unei realităţi confuze. Insulă, cetate, refugiu, Plaiul poate convoca, în colocvii subtile, trecutul, istoria, Timpul însuşi. Pe de altă parte, sub semnul lui se pot petrece întâlniri faustice, poate fi interogată fiinţa şi limitele ei. În aceeaşi zonă e posibilă şi căderea în primar pentru o mai netă cântărire a pojghiţei civilizate. Cum totul are un corespondent în negativ – plusul şi minusul pierzându-şi, de fapt, sensul valoric, axiologic –, Plaiul îşi are perechea în penitenciar. Relaţia fundamentală demontată de Ana Blandiana este aceea, mereu reversibilă, dintre autor şi personaj, în fond cele două feţe ale fiecărei fiinţei. Fiecare este victima propriei urzeli şi a unei urzeli superioare, în egală şi greu, imposibil de delimitat, măsură. Graniţa e înşelătoare la nivel de individ, de grup, de popor. Cantitatea de realitate, de existenţă se stabileşte, la cele trei niveluri, prin raport de directă proporţionalitate, cu cantitatea de opunere, de luciditate cheltuită. Opunere dinamică, nesfârşită, niciodată sinonimă cu o victorie. Sistemul – oricare ar fi el – este constrângător – sustragerea de sub apăsarea lui, o iluzie, salvarea unică – starea de veghe, efortul de a înţelege, de a dubla personajul cu autorul. Cu alte cuvinte, stăruinţa în a găsi/imagina contextul imediat şi cele de fundal istoric ale actelor trăite/suportate. Totul are atunci aparenţa şi

eficiența unei lecții cu încărcătură simbolică, aplicabilă la suprafețe tot mai întinse. Reacția scriitorului Alexandru Şerban la invazia insolentă a celor trei – scenă de un grotesc halucinant, coşmardesc – nu e accidentală. Felul său de a fi îl predestinează „fugii”. Asistă, redus la transparență, la „parada maculării” sale, la „scurtul curs de istorie a mizeriei”, se revoltă palid, mereu în limitele bunului simț înnăscut şi fuge pentru a rezista „pitit sub munți”, cum ar spune G. Călinescu. În câteva rânduri, întâmplarea e transferată la scara întregului popor. Un personaj sau altul enunță observații asupra psihologiei poporului român în limita celor deja consemnate de la C. Drăghicescu şi Constantin Rădulescu-Motru până la Cioran, cel din *Schimbarea la față*..., să zicem. Nuanțele fine propuse de Ana Blandiana nu schimbă esențial portretul.

> „Românii sunt poporul cel mai supus, cel mai de nerăsculat, nu pentru că se lasă dominați de ideile celor ce-i stăpânesc, ci dimpotrivă, pentru că nici o ideologice nu-i seduce, nici chiar revolta, care e întotdeauna o ideologie [...] românul este nu numai incapabil de fanatism, ci, mai mult, fanatismul îi repugnă şi – mai mult chiar – i se pare ridicol şi îi trezeşte hazul; pe de altă parte, pentru că teroarea, care pare, văzută din afară, insuportabilă, ricoşează în realitate pe suprafața alunecoasă a ironiei populare, nereuşind să pătrundă în interior, nereuşind să realizeze o presiune interioară pe măsura grozăviei ei istorice [...]. Astfel se ajunge la paradoxala situație în care un popor care nu poate fi manipulat, poate fi totuşi guvernat cu uşurință”. Lipsiți de vocația luptei, singuri şi străini, altfel decât cei din jur, „prin poziția lor geografic, prin datele lor istorice, ei nu sunt făcuți să intre în marea luptă a istoriei, pentru că de orice parte ar lupta, ar fi alături de duşmani, împotriva propriilor lor interese” (vezi şi seducătoarea interpretare a lui Făt-Frumos).

Scrisă între 1983 şi 1989, completată cu un ultim capitol în martie 1991, cartea are la îndemână lentile şi mai puternice. Calitățile ineficiente, în planul istoric imediat, ale românilor capătă o altă greutate în durata lungă a istoriei. Revoluționarii,

> „cei care au curajul sau nebunia de a prefera fugii de realitate tentativa de a o schimba” – „cei mai mulți nu reuşesc, sunt înfrânți şi sunt numiți eroi, martiri câte unul învinge şi i se spune tiran. Realității nu-i place să fie schimbată”.

Fireşte, fuga e o înfrângere, nici ironia nu e victorie, însă amândouă devin imponderabile o dată cu constatarea că lumea întreagă e un

penitenciar al cărui obiectiv este înfrângerea naturii. Artificialul, contrafacerea, copia, falsul se propagă asemenea unei plăgi implacabile. Nimic nu mai este, totul pare. Chiar dacă regimurile totalitare dețin supremația, demonstrația este valabilă la scară mondială. În urzeala nocivă a aparenței care se dă drept realitate, ironia, bășcălia, detașarea de propria tragedie sunt, poate, unica armă la îndemână și înțelepciunea este de partea românilor. Poate, fiindcă și de data aceasta oglindirea e dublă și de semn contrar:

> „Bășcălia nu e viața și cu atât mai puțin nemurirea", dar „Un om lovit care continuă să râdă de cel ce-l lovește este, chiar dacă râsul și lovitura îl costă viața, un neînvins, stăpânul unei – chiar dacă scurte – victorii".

Problematică, interogativă, cartea Anei Blandiana obligă la dialog, meditație, confruntare. Ea probează, totodată, egalitatea cu sine, intransigența unei inteligențe verticale și nuanțate, vremelnic și cu totul nesemnificativ înstrăinată în naivități maniheiste de tip activist. Pariez pe această „carte despre curaj sau despre revoltă" care mi se pare mai importantă decât curajul sau decât revolta fiindcă în miezul ei germinează înțelegerea și, deci, viața mai este încă posibilă.

Liviu Bleoca[9]

Un roman de buzunar. L-am descoperit pe Liviu Bleoca abia la ani buni de la debutul editorial (cu *Sindromul Belfast*, în 1994, roman ivit din întâlnirea cu Irlanda și care îi provoca lui Virgil Mihaiu o întâmpinare entuziastă pe coperta a patra: „...știe să condenseze într-un text captivant aventura pură și simplă, observația sagace a unor medii insolite, autoironia, dar și malița fină, persiflajul, dar și tentația erotismului...Totul asezonat cu un suveran simț al humorului!"). Surpriza și încântarea le egalează pe cele trăite la descoperirea prozatoarelor de excepție Rodica Palade și Adina Kenereș (la debut, în cazul lor). Cele două cărți apărute în 2001 (*Collectio de scandalis*, proză scurtă, și *Biblioteca de buzunar. Un romanț și restul novele*), mulțimi intersectate, căci un număr de pagini glisează din una în

cealaltă, mărturisit şi cu o aşezare diferită în spaţiul cărţii, sunt, înainte de toate, lecturi extrem de plăcute. Faptul că o carte se citeşte foarte uşor şi cu delicii e, pentru un cititor vechi, trecut prin mii de pagini *alese*, şi pentru un editor suficient de vechi ca să fi parcurs alte mii de pagini, multe dintre ele *obligate*, argument sigur al calităţii. Liviu Bleoca reuşeşte performanţa de a convinge că în proza sa se oferă noutăţi absolute despre om în ciuda inflaţiei editoriale. Pentru Milan Kundera această noutate de perspectivă, de unghi de vedere, de cunoaştere prozastică e condiţie *sine qua non* de accedere în teritoriul rarefiat al literaturii adevărate. De unde vine senzaţia de noutate şi prospeţime? Simplu spus, Liviu Bleoca scrie proză într-o manieră extrem de occidentală. Comparându-l cu prozatori europeni de ultimă oră (să amintesc aici doar cărţile britanicilor Jonathan Coe, Ian McEwan ori Peter Ackroyd, ale italianului Antonio Tabucchi, ale belgienilor Jean-Luc Outers şi Jacques de Decker), descopăr aceeaşi remarcabilă ştiinţă a detaliului „greu”, aceeaşi dezinvoltă alăturare a cotidianului mărunt cu mici inserţii eseistice topite în frază, însă suficient de nete pentru a adânci momentul înspre dimensiuni grave ale existenţei. Personajele/naratorii văd, simt şi descriu locuri domestice, decoruri banale, stereotipii sociale, ticuri şi gesticulaţii de mică ori joasă amplitudine, însă o fac cu o lapidaritate minuţioasă, i-aş zice. Tocmai aparenta tratare în răspăr, din vârful buzelor, atrage atenţia asupra misterului existenţial din imediata lor apropiere. Vorbind despre *Amsterdam*, miniromanul lui Ian McEwan, Virgil Stanciu pomeneşte reproşul adresat, când şi când, acestui gen de proză: tratează subiecte dostoievskiene într-un număr meschin de pagini şi într-un stil nicidecum „fluvial”, cu o şocantă lipsă de deferenţă faţă de marile teme şi motive literare. Observaţia e valabilă şi în cazul prozelor lui Liviu Bleoca. Situaţia e mereu fără speranţă, însă nu e gravă, aş zice parafrazând titlul unei cărţii a lui Paul Watzlawick. Altfel spus, pe o structură de roman poliţist parodiată fin (ea asigurând, în fond, tocmai transmiterea mesajului despre infinita noutate a vieţii de fiecare zi şi despre plăcuta îndeletnicire de a-l descifra, în ciuda datelor destinale implacabile), cu recuzită minimă de povestire gotică, se întâmplă lucruri banale, dacă te mulţumeşti să le accepţi aparenţele „tradiţionale”, sau viceversa: se întâmplă lucruri senzaţionale, dacă ştii să vezi dincolo de vârful aisbergului. Fiecare proză scurtă, novelă ori *romanţul* însuşi concentrează, în pagini abia suficiente pentru o schiţă, sugestii în stare să acopere, la o adică, cicluri romaneşti. Autorul mizează nu doar pe forţa de sugestie a detaliului ales cu

precizie matematic strunită, ci şi pe „enciclopedia romanescă” a cititorului. Pe apartenența la aceeaşi specie şi la aceleaşi tradiții. Stranietatea unor comportamente ori exotismul unor încheieri nu sunt decât ingrediente codificate necesare declanşării propriei înțelegeri şi cunoaşteri. Procedeele se conturau deja în *Sindromul Belfast*. Jurnal de călătorie, în fond, cartea ficționalizează datele reținute de memoria călătorului, pune în umbră detaliile concrete de istorie contemporană, detalii de pagină externă de cotidian național, creionează câteva personaje destul de pitoreşti ca să devină încăpătoare pentru dimensiuni etern umane, îşi exersează cu tact umorul, iar ironia şi autoironia asigură distanța necesară, dar şi provocarea. Atenția şi receptivitatea călătorului nu sunt la înălțime, semnalele sunt receptate intermitent ori deformat, cheia lucrurilor prezente se află în cele deja trecute, însă lectura fidelă e doar la îndemâna oamenilor locului. După rețete livreşti, lucrul e sugerat în câteva rânduri cu umor înfiorat:

> „La baza porții de lemn, iarba crescuse printre pietrele pavajului, semn că pe acolo nu se mai intrase de mult. Liniştea era netulburată şi nu părea să prevestească nimic bun. Dar ceva mă apăsa mai tare decât tăcerea din jur: o senzație ciudată, greu de definit, ca o peliculă invizibilă care mă învăluia. Mi-am întors instinctiv privirea spre partea de sus a porții. Pe arcada de piatră stătea nemişcată o enormă pisică neagră. Ochii aurii, cu pupile mari, mă fixau intens. Ne-am privit țintă câteva clipe, apoi felina dispăru cu mişcări neauzite.”; şi „Lângă zidul din față se vedea o spânzurătoare, iar în iarba care începuse să crească dintre pietrele caldarâmului strălucea alb un craniu.” „Aici nici o poveste nu-i prea veche”

spune la un moment dat unul dintre personaje, enunțând lapidar legea variantelor infinite. Pagini din cartea de debut vor fi incluse cărților următoare cu dezinvoltura scriitorului postmodern pentru care bibliografia e uriaşă, liberă şi, mai ales, îl include. Nimic senzațional în faptul că eroul din *Biblioteca de buzunar* citeşte *Sindromul Belfast*. Mottoul cărții de debut:

> „Probabil că nu întâmplător *Titanicul* a fost construit în docurile Belfastului”,

sugerează, printre altele, şi savoarea nesfârşită a interpretărilor, niciodată ultime şi definitive. Orice poveste e prin definiție deschisă şi provizorie. În *Collectio de scandalis*, de pildă, se glumeşte serios pe tema conexiunilor infinite, cauza şi efectele sale ignorându-se cu o uşurătate care lasă loc ficțiunii în lanț. Fiindcă, fireşte, nu există decât ceea ce e spus/scris, dar

cum spusurile pot fi oricâte, cu inovații greu de contabilizat, existența însăşi a ceea ce e spus/scris devine îndoielnică. Tot ce inventează fosta colegă de şcoală ar fi putut să se întâmple, la urma urmei. În zadar mărturiseşte în final că a scornit totul. Eroul rămâne cu o îndoială. Granița dintre realitate şi ficțiune nu e niciodată fermă şi securizantă. Ambiguitatea e suverană. Realitatea e deformată, „ca privită printr-un pahar cu apă”. Prozele au finaluri suspendate, cu cel puțin două tăişuri:

> „Şi, deodată, înțelese că dacă porțile lumii i se deschiseseră era pentru ca el să poată pleca liber, dar, în egală măsură, să se poată şi întoarce”; „Pentru o clipă, Dinu nu mai ştiu de care parte a gardului se aflau”,

se încheie cu o întrebare retorică ori cu o sugestie acută de „va urma”. Ar fi incorect să nu remarc că scrisul lui Liviu Bleoca nu e singur în spațiul prozei româneşti contemporane. Nu-i sunt, desigur, străine „lunecoasele suprafețe ale zilei” din prozele lui Răzvan Petrescu, permanenta, ingenua, fecunda mirare în fața existenței, însoțită de simțul în plus, prevestitor, tulbure, în stare să vibreze la adâncurile necunoscute ale ființei, proprii prozelor lui Ştefan Mitroi, pe urmele unor Nicolae Velea şi Marin Preda, inteligibilitatea parțială a lumii scrutată de un ochi uşor buimac slujit de un cuvânt care dă târcoale înțelesurilor ultime lăsându-le mereu intacte, precum la Ioan Groşan, ca să dau doar câteva exemple din nenumăratele la îndemână. Liviu Bleoca se alătură în deplină legitimitate celor mai expresivi autori de proză scurtă ai ultimelor decenii. *Erotikon*-ul din 2005 nu se îndepărtează de stilul deja verificat de autor. Povestirile sunt „montură de umor, ironie şi dezinvoltură”, cum bine observă Mircea Mihăieş.

Hanna Bota[10]

Acasă, la capătul lumii. Interesată de literatură, etnologie, antropologie culturală, teologie, Hanna Bota îşi alimentează nevoia aproape frenetică de cunoaştere parcurgând nu doar mii de kilometri, ci şi mii de pagini dintr-o bibliografie la fel de diversă ca lumile pe care le vizitează. Scrisul său ezită între poezie, proză şi eseu, cu rezultate remarcabile de fiecare dată şi cu

aceeaşi privire împărțită între scrutarea metodică, pedantă a celorlalți şi sondarea propriilor necunoscute. Mai mult chiar, fiecare nouă carte a sa, indiferent de precizarea de pe copertă, depăşeşte dezinvolt limitele unui gen anume şi convoacă în pagină savuroase întrețeseri de ton, scriitură, atitudine auctorială. *Ultimul canibal*, cu subtitlul *Jurnal de antropolog* (2011; cu un text-escortă semnat Cornel Ungureanu), este un extrem de interesant şi bine scris jurnal-eseistic-de-călătorie, cu inserții poematice şi desfăşurări epice. Aşa suna textul prin care recomandam editurii cartea. Aici, voi încerca nu atât o amănunțire, cât o descriere a metodei.

Hanna Bota pune la lucru în cartea sa despre şederea în insulele Vanuatu din Pacific o *privire laterală,* în mai multele sensuri ale acesteia. Mai întâi, vede larg, roată în jurul ei, punând la bătaie, în neobosite conexiuni, diversele instrumente de cunoaştere şi interpretare pe care le-a acumulat. Specialistul nu se mulțumeşte cu privirea fixă, focalizată, strict ghidată de regulile ştiinței sale, ci tentează paşi lăturalnici, sensuri derivate, improvizează interdisciplinar. Nu lipseşte din această privire nici sensul antropologic al efortului de a se pune pe sine în locul celuilalt pentru a-i descifra perspectiva, neliniştile, modelul de lume. Nu e o situare pe un plan superior pentru a înregistra primitivismul, sălbăticia, ci una umană, fundamentată pe apartenența la aceeaşi specie:

> „voiam să mă apropii de ei, să devin empatică până la o cât mai bună identificare a mea, ca om, cu ei şi cu nevoile lor, cu trăirile şi scopurile lor de viață… Un aparat tehnic poate înregistra ridicarea de sprânceană a individului din fața mea, însă eu pot face mult mai mult, eu pot citi dacă ridicarea aceea de sprânceană înseamnă mirare, sau înseamnă teamă, ori bucurie, ori scepticism, aşa încât empatia cu care sunt înzestrată să-mi fie de folos în a-i cunoaşte pe oameni”.

Ascultă poveşti şi legende, dar caută mai ales gesticulația umanității de dincolo de ele:

> „îmi propun să nu mai analizez viața celor de aici în categoriile occidentale de gândire, valorile noastre nu au aici nici o trecere, trebuie să descopăr valorile lor”.

Se desparte cu umor de obtuzitatea unor acțiuni umanitare – organizații europene care au trimis în insule zeci de mii de… sutiene! –, dar şi de ideea că lecțiile de igienă, asistența socială, educația trebuie plătite prin convertirea la creştinism. Dezbrăcată de prejudecăți de rasă şi sociale, chiar

istorice, aş zice, duce comparația dintre lumi spre zone incomode, acolo unde primitivismul nu mai e primitiv („aici murdăria era țărână, era cenuşă sau resturi alimentare, era ceva bun în esență, de care nu trebuia să te fereşti"), iar civilizația îşi revelează defectele:

> „acolo am înțeles multe despre sufletul alb al celor negri, despre profunzimea vieții lor simple, despre emoțiile şi nevoile trăirilor lor sufleteşti, la fel de complexe ca ale oricărui om alb, ale oricărui savant cu mintea doldora de informații […] am văzut cu ochii mei că ceea ce numim *civilizație* e o pojghiță care nu acoperă esența, o pojghiță crăpată, deoarece diferențele nu creează prăpăstii, ci ele doar marchează aceeaşi esență, o esență care se manifestă pe drumuri diferite […] nevoile sufleteşti îşi caută şi acolo exprimare, uneori găsind o voce mai nobilă decât vocea culturilor noastre".

Prozatoare fiind, Hanna Bota suferă, metaforic vorbind, de „boala ochiului leneş", foarte frecventă, se pare, printre pictori: ei văd petele de culoare alcătuitoare de volume şi le reproduc pe pânză ignorând a treia dimensiune; chiar această „deficiență" (un fel de privire mijită, eliberată de balast) face posibil accesul la desenul din covor, cel pe care îl vor putea citi şi recunoaşte mai apoi şi cei cu ochi „harnic". Starea „obişnuită" a omului presupune ignorarea prelungirilor latente ale oricărui obiect de vorbe şi lăsarea grăbită în voia *pattern*-urilor moştenite ale propriei limbi. Discursul scriitorului cere depăşirea sensului imediat al cuvântului şi scufundarea în zvonul de potențialități primare. Un ochi leneş şi un auz fin însoțesc călătoria Hannei Bota. Etimologiile ritmează paşii săi spre ceilalți, ea caută mereu sensul cel mai apropiat de portretul interior şi unic. Ştie să asculte sporovăiala oamenilor din Vanuatu şi să citească emoții şi nelinişti în intonații şi modulări ale vocii în limba lor necunoscută. Corrado Bologna leagă *vocea*, înainte de toate, de *prezență* (vezi *Flatus vocis. Metafizica e antropologia della voce*, 1992). Ea nu e doar instrumentul comunicării, ci şi proba că Celălalt se află *aproape*. Singurătatea e, astfel, atâta vreme cât vocea *se aude*, pusă între paranteze: „discuții, gătit, sporovăială, ațâțatul focului, iar poveşti, mâncare, iar vorbit, cam astea erau activitățile lor, fie pe lumină, fie pe întuneric", dar zumzetul lor e destul de ocrotitor încât panica să dispară şi „străina" să poată adormi. Prinsă în vibrația lor –

> „Vocile se auzeau răzbind din întuneric – metalice, fierbinți, strident-sfâşietoare, fără să reuşeşti să vezi o singură față neagră, era ca şi cum întunericul prinsese voce" –,

rezonează adânc şi recunoaşte o apartenenţă profundă la ritmuri ancestrale:

> „adulmec aerul, ascult cântecul pescarilor. O pace cât universul se lasă în juru-mi şi cânt şi eu în surdină, cânt cântecul pescarilor sau fredonez propriile mele cântece, cântecele mamei, cânt ce-mi trece prin cap, respir şi cânt, uit şi să fiu eu însămi, parcă devin o parte din ei”.

Antropologii vorbesc despre diferenţa dintre ochiul *optic*, dinamic, care nu se opreşte asupra obiectului observat, ci îl vede rapid, panoramic, şi ochiul *haptic* (termen derivând din grecescul *haptomai*, a atinge, a se lipi de), privire care apropie, atinge, mângâie, la figurat, contururile celuilalt, într-un act insistent-delicat de recunoaştere. Expresiile româneşti „a privi cu coada ochiului” sau chiar „a fura cu ochiul” înseamnă şi ele atingere virtuală a celuilalt, fără a-l incomoda prin indiscreţie. Hanna Bota îşi exersează atent ochiul haptic, cercetarea ei e minuţioasă, iscoditoare, dar niciodată agresivă. Toate detaliile, oricât de dizgraţioase, sunt luate în firescul lor, fără urmă de dezgust. Deprinde de la oamenii insulelor iubirea gratuită pentru cei care o merită doar fiindcă sunt tot oameni:

> „Mi-am dat seama încă o dată că nu lucrurile pe care le deţinem compun existenţa, ci atitudinea faţă de ceea ce deţinem, iar oamenii aceştia ştiu să fie mai bogaţi decât noi; noi – veşnicii nemulţumiţi care alergăm până cădem în depresii şi alte boli, socotind că tot nu avem destul!”

Gata să dea din ştiinţa ei, ştie să şi primească, aşa încât semnalele curg în ambele sensuri, *urmele* sunt lăsate reciproc. Călătoarea înregistrează privelişti exotice, picturale („verdele crud al pădurii tropicale ai cărei copaci îşi coboară crengile bătrâne până în apa Pacificului; sub umbrele lor, şerpuieşte nisipul plajei, pe alocuri plaja se lăţeşte, odihnind pirogile minuscule ale pescarilor din zonă, rudimentare şi foarte simpatice […] o avalanşă de flori, orhidee, anemone sau crini de pădure de toate culorile […] se aude doar cântul păsărilor, strigătul zglobiu al băştinaşilor în veşnicul lor povestit, câte un cântec într-o limbă gâlgâită, unduitoare”), dar, deschisă spre ceilalţi, înţelege încă o dată cât de relative sunt situările omeneşti:

> „Vanuatu e la capătul lumii, doar câţiva metri şi îţi atârnă picioarele în gol, aşa ar spune mitologia antică, dar iată că, pământul fiind rotund, pot să văd doar faptul că cei de aici

> ne consideră pe noi trăitori la capătul lumii, iar pentru ei, aici e însuşi centrul pământului!" „Ce e bine şi ce e rău în devenirea noastră? Unde am făcut paşi greşiţi în istoria civilizaţiei noastre?" –

sunt întrebări care însoțesc fiecare pagină a cărții, acumulând suporturi pentru eventualele răspunsuri ale cititorului.

Corin Braga[11]

Surpări. Când apărea *Claustrofobul*, primul volum din proiectul *Noctambulii,* remarcam deja formula romanescă ambiguă, pendulând între fantastic şi oniric, cu un edificiu fantasmatic fluid, inconsistent, mizând pe o fragilitate a componentelor în stare să funcționeze ca metaforă amplă, ezitantă a existenței. Ştiam atunci mai puține lucruri despre criticul erudit şi speculativ care îi citea pe Nichita Stănescu şi Lucian Blaga din perspectiva fenomenologiei imaginarului, despre eseistul desenând ingenioase itinerare ale *anarhetipului* într-o geografie simbolică (*psihogeografie*) a sensurilor din structurile „sfărâmate", „anarhice" ale gândirii occidentale. Bogatele sondări/forări din *Oniria* se alăturau prozelor sale nu neapărat limpezindu-le, căci tema lor e una care cu greu poate spera limpezimi de cristal, ci folosind în maniere diverse şi adesea surprinzătoare acelaşi instrument exploratoriu: visul. Înrudit până la un punct cu moartea, visul e şi el o experiență la mâna a doua, chiar dacă – deosebire fundamentală – această a doua mână este încă, oricât de nebulos, *a ta*. Consistența epică şi simbolică a viselor şi imposibilitatea de a le privi „în față", cu ochii treziei, constituie sursa tensiunilor care încarcă şi tulbură prozele lui Corin Braga. *Luiza Textoris* (2012) îmi pare, într-un fel, o răscruce doldora de indicatori de sens: livreşti, onirici, existențiali.

Pot spune din nou că nu e vorba nicidecum despre visul romantic al evaziunii, profetic şi aducător de extaze, în căutarea unei lumi ideale dincolo de aparențe. Dimpotrivă. Lumea de gradul unu, realitatea cotidiană, este supusă şi ea unor structuratori onirici, iar atmosfera este intensificată prin echilibristica personajelor la limita dintre luciditate şi nebunie:

„Vederea i se întunecase şi nu mai desluşea nimic, de parcă ar fi intrat într-un con de umbră”.

Îndoiala asupra propriilor comentarii la adresa întâmplărilor pe care le traversează este mereu împrospătată pentru a fi alungată orice speranță de echilibru. Ici-colo, în toate volumele ciclului, pagina e întreruptă de exclamații dubitative:

„Un acvariu? Suntem într-un acvariu?”; „E un coşmar! E un coşmar!”; „Nu cumva e o imagine mentală?!” „Eşti nebun?”.

Lanțul neîntrerupt al ezitărilor scoate aventura din domeniul fantasticului, lansând-o în parabola amețitor deschisă a visului ca realitate virtuală, cu tot amestecul de senzații „reale” şi de inexistență „reală” pe care îl pune în mişcare. Căci, am mai spus-o, iar asta îmi dă senzația unei reflectări a propriilor mele întrebări de om-în-slujbă-onirică, tot ceea ce vezi, simți, înțelegi, pe scurt, *trăieşti* în vis/prin intermediul viselor este o *experiență* de consistență şi însemnătate egale cu ale experienței diurne, în stare de veghe. Şi visele intră în definirea de sine, şi ele lasă urme, şi ele te construiesc. Pe de altă parte, povestea-vieții-în-stare-de-veghe şi povestea-viselor-nopții sunt ambele *interpretări* subiective şi larg condiționate de contexte, sunt *ficțiuni* la distanță egală de Adevărul absolut, niciodată nouă la îndemână. Le desparte, poate, o singură diferență: faptele şi ficțiunea vieții tale diurne au sau pot avea martori, cele ale viselor tale, nu. De aici şi circumspecția – firească, de altfel – cu care sunt priviți povestitorii de vise. Nimeni nu poate proba „adevărul” şi acuratețea relatărilor tale de *dincolo*. Nici măcar aparatura sofisticată a psihiatrilor şi neurologilor care măsoară, pe dibuite, impulsuri şi crispări ale trupului/creierului care visează. Lectura vieții diurne şi cea a vieții nocturne sunt amândouă *acte* ale creierului tău. Cel puțin deocamdată, însă, visul e o experiență strict individuală, o aventură singuratecă – nu te poate *însoți* nimeni, nici un om în carne, oase şi gând! – şi, de cele mai multe ori, neclară şi stranie chiar şi pentru visătorul însuşi. Dar asta nu înseamnă nicidecum că visul nu e parte din tine, din enciclopedia ta personală, cu voia ori fără voia ta. Nu ştiu cum apar visele, spunea Jung, dar, „dacă meditezi destul asupra lor, totdeauna iese *ceva* din ele…” Ei bine, asta face Corin Braga, iar romanele sale sunt şi acel *ceva*

ieşit din meditația insistentă asupra visului. Într-un interviu din *Ziarul de duminică* spune:

> „Lumile visului şi universurile virtuale pun sub semnul întrebării un mecanism sau instrument psihologic pe care nici filosofii clasici, nici neuroştiințele moderne nu au reuşit să-l elucideze: *criteriul de certificare a realității*. Ce anume ne face să avem certitudinea că ceea ce trăim este adevărat? […] Visul pare să suspende nemijlocit criteriul de certificare, încât nu mai simțim nevoia (sau nu mai avem posibilitatea) să înlăturăm întâmplările fantastice sau pur şi simplu neclare, lichide; în interiorul lui, toate lucrurile sunt egal îndreptățite”.

O limită a explorărilor sale romaneşti e de găsit în incapacitatea cuvântului de a ține pasul cu logica flexibilă, liberă a visului. Nu există limbaj potrivit pentru descris visele, ele se scriu cu limba stării de veghe, liniară, cu o topică nebulversată, logică. „Să scrii ca şi cum ai visa” e o imposibilitate. Mai rămâne doar încercarea repetată de a duce ordinea stării de veghe în starea de somn/vis: „să îți iei sub control partea necunoscută”. De aceea, visele nu sunt interpretate, ci trăite „până la capăt”.

La primul roman reținusem şi posibila lui interpretare ca parabolă a unui regim concentraționar. Îmi dau seama acum că *închiderea* despre care vorbeşte Corin Braga e cea în lumea cu doar trei dimensiuni, ignorând parțial timpul, dar mai ales ignorând dimensiunea uluitoare a subconştientului care are, printre metodele de revelare, visul. Ascensorul, subterana, coridoarele, străzile înguste, tunelurile, nenumăratele uşi şi dulapuri sunt tot atâtea segmente ale mişcării centrale a prozelor sale: *surparea.* Goluri/găuri negre de toate soiurile proliferează măcinând pe dinăuntru peisajul, surpând ființa într-o formidabilă implozie. Nimic nu mai poate fi înțeles şi, deci, stăpânit, ci doar descris. Cenzura atenuată, specifică visului, devine trăsătura dominantă a ființei captive în propriile limite senzoriale şi de cunoaştere. Ea vede şi descrie mecanisme fără a fi în stare de „elaborare secundară” după exigențele conştiinței vigile. Cititorul este lăsat, dimpreună cu personajul, într-o junglă de semne abera(n)te, imposibil de captat într-o sintaxă securizantă, salvatoare. Căderi şi surpări în lume, în somn, în imaginație, în gândul autoreflexiv ori în lecturi (multe, din Lewis Carroll, E.A. Poe, Dostoievski, Bulgakov, Kafka, Proust, din filme precum *Inception* al lui Christopher Nolan etc. etc.), întrețesute până la anularea pereților despărțitori, clădesc o lume fascinantă, în care veghea şi somnul

sunt la fel de treze şi de ceţoase, ambiguitatea e uriaşă, graniţele sunt spiritualizate până la primejdioasă dispariţie. Privirea aţintită îşi exersează forţa, ea poate lucra cu lentile felurite, „ca la oculist”, pentru a găsi contururi mai clare. Ca la Eminescu, mici experimente abisale de ieşire din trup pentru a-l controla mai bine ori de cădere în propriul trup până la resorturi inaccesibile altfel. Spaţiul e remaniabil la infinit, pereţii mişcă, se dilată, devin transparenţi, se contractă, pot deveni alt loc prin simpla (?) concentrare a ochiului minţii care reface din aproape în aproape locuri din trecut. Din „hruba propriului piept”, Luiza învaţă să „iasă” în sine prin intermediul oglinzii ca răsfrângere a eului, supusă voinţei acestuia, fără magie proprie:

> „Îşi fixă hipnotic pupilele din oglindă până când faţa i se transformă într-o pastă informă, apoi începu să privească în interior, cu ochii amintirii, reconstituind decorul sărăcăcios al camerei sale de la spital. Cel mai rapid îi reveni în memorie becul verde al lămpii de veghe, cu irizaţia lui fosforescentă. Concentrându- se într-un mod special, fiindcă nu era o simplă ascuţire a atenţiei, ci o intensificare a unei stări interioare, Luiza descoperi cu un fel de neîncredere şi de euforie totodată că în oglindă, în spatele ei, se întrupează interiorul sărăcăcios al camerei de spital”.

Un exerciţiu memorativ de o fabuloasă eficienţă şi uimitoare concreteţe a texturii (excelent numele eroinei, chiar neinventat fiind el! – „Luiza Textoris şi Fulviu Frigator sînt nume ciudate, dar nu inventate: le-am găsit pe pietrele unui cimitir vechi din Bistriţa, şi am intrat în pielea lor, pînă la a-i face dublii mei de vis, *bush-souls* cum spun şamanii, sau *writing-souls*, ca să fiu mai exact”) pe care l-am experimentat şi eu în *Despre locuri şi locuire*. E ceea ce numeşte Corin Braga „proiect de eliberare democratică a eurilor din mine”. Doctorul Vladinski are dreptate: „Sub orice pivniţă se află altă pivniţă“; iar Corin Braga e un pivnicer de soi.

Nicolae Breban[12]

Arta lui „ca şi cum”. Deliberat, nu voi ţine seama de anul indicat de autor – 1976 – drept an al naşterii romanului *Pândă şi seducţie* (1991). Asta

fiindcă fişarea grăbită la „literatura de sertar” i-ar minimaliza statura şi efectele. Vocația de prozator a lui Nicolae Breban e atât de egală cu sine în copleşitoarea ei necesitate („Eu vreau să-mi înțeleg timpul meu, națiunea mea, istoria ei, istoria lumii, secolul în care am fost paraşutat. Am acest drept, nu la a înțelege, ci la dreptul acestui drept”), încât cărțile sale se clădesc pe una şi aceeaşi substanță, întrupând-o. Naratorul – încărcat autobiografic în doze greu şi, altminteri, inutil de identificat – este un erou camilpetrescian cu solide şi obsedante lecturi din mare proză rusească. Are, aşadar, orgoliul creației absolute. Pentru el nu există sau, mai exact spus, nu există deplin decât ceea ce e văzut, privit şi descris. „Eu vreau să descriu, vreau să descriu”. Instalat în centrul lumii, o priveşte, o descrie şi, deci, o creează. Act demiurgic întemeiat pe conservarea privirii inocente:

> „Ceea ce pierdem noi, o dată cu faimoasa copilărie, este darul privirii, calitatea privirii. Să priveşti un obiect, numai pe acela, fără prejudecăți, fără a privi, de fapt, alt obiect, care seamănă cu el [...] Dacă ne păstrăm această candoare, această forță, uneori ne putem privi, vedea şi pe noi înşine...”.

Un personaj, Irena, exersează darul privirii uimite în „citadela quasi-mistică” a familiei ei de învinşi. Confesiunea detaliată e instrumentul recuperării, al rezistenței. Din datoria impusă de a povesti celorlalți membri ai celulei, în detaliu, tot ce s-a întâmplat „afară”, ei acced la condiția de „ficționar”: trăiesc pentru a povesti şi, atunci, trăiesc în alertă, deschişi spre nuanță, meticuloşi. Calitatea de martor aduce cu sine o schimbare de sens. Existența însăşi se modifică imperceptibil, dar sigur: martorul trăieşte în aşa fel încât să aibă ce povesti. Totul capătă altă greutate, într-o reversibilitate tulburătoare a realului şi ficțiunii. Don Juan, cel care nu poate poseda decât ceea ce a creat el însuşi, intră din nou în scenă impunându-şi blazonul. Posesie înseamnă descriere – iată o bogată ecuație pe care Nicolae Breban ştie s-o exploateze copios şi subtil. Fiindcă, în fine, despre ce este vorba în *Pândă şi seducție*? Spumos, limbut, „impudic şi imagistic”, romanul are o temă centrală polarizând nenumărate sub-teme: nesinceritatea ca dimensiune funciară a umanului. În *Don Juan* se nota:

> „Un sentiment se ascunde cel mai bine cu propria mască”.

„Realitatea” măştii nu trimite doar la lumea ca teatru în accidentele sale succesive. Interesează înainte de toate sforțarea repetată – „jucată” mereu –

de a recupera o formă pierdută pentru totdeauna şi cu atât mai puternic dorită. Omul ca „tendință" spre o „formă" anterioară – tendință materializată într-o veritabilă beție cratylică, prospectivă (vezi, în acest sens, excelenta carte a Monicăi Spiridon, *Melancolia descendenței*) – poate imagina claviatura propriei „realități" în fața căreia improvizează. Totul e strategie, strategie a seducției, în cazurile fericite organizată simfonic. Diferența dintre Bine şi Rău se atenuează: mişcarea de „suveică", pendularea între limite date interzic sinceritatea ori, mai degrabă, îi ambiguizează semnalmentele. Libertatea şi adevărul sunt simple superstiții, surprinzător de durabile; omul de astăzi etalează virtuți formaliste aberant de rezistente. „Simțul formalului", rezultat al carenței substanțiale, stă la temelia politicului şi a eroticului – cele două teritorii pe care Nicolae Breban alege să le exploreze verbalizându-le relieful. Călătoria e lucidă (până la exasperare), supravegheată de aproape, atentă la ritmuri şi atât de sensibilă la eternitatea „scenariilor" lumeşti încât se lasă înfiorată metafizic.

Naratorul este un dizident „atât cât era posibil" (dozare ferită de amăgiri), un scriitor de succes ieşit din jocul politic de vârf de bună voie şi pentru a-şi câştiga libertatea de „a avea dreptate de unul singur" într-un secol al înregimentărilor abulice, mutoniere, al complacerii în „cuibul de nori cald" al celorlalți, în umezeala perfidă, informă, a unui *aquarium*. „Superficializarea" existenței – dilatarea unor secvențe pentru a împiedica irumperea distrugătoare a altora – se petrece în regim de farsă, cu efect invers: adâncirea, aprofundarea „jocului cu stafii". Un personaj masculin, Skedra, „rece şi fierbinte totodată, bănuitor, fricos şi extrem de nuanțat în felul de a privi lucrurile", satisfăcând, aşadar, nevoia de interpretare, de limbuție creatoare a eului narator, alături de patru personaje feminine sunt reperele cu ajutorul cărora se testează posibilitățile vieții ca farsă, ale artei ca organizatoare simbolică a realității haotice. Bătrâna Neli („farsă vie, jucată vieții, o palmă iute şi aspră pe obrazul vieții şi al istoriei"), Delia (cu care naratorul trăieşte „un sentiment care nu ne va omorî, un sentiment vanitos, care se privea puțin în oglindă, un sentiment care, până în cele din urmă, era mulțumit cu starea de lucruri a lumii, în care el îşi găsea locul lui. Un sentiment pe care ni-l plasam unul-altuia, într-o complicitate leneşă"), Irena (care este pretextul unor pagini descriptive excepționale, proiecții pictural-mitologice ale cuplului, ritualuri de „toamnă eternă într-o primăvară inconştientă, puerilă, inutilă") şi, în fine, Veronica, „femeia în două dimensiuni", sunt straturile unui joc, abil controlat, de avansuri şi

fandări. Cubul imaginat are şase fețe. Realitatea *este* în măsura în care îi împrumutăm un înveliş. Principiul erotic stendhalian al crengii de Salsburg se verifică şi în plan social ori politic. De aici „elogiul" provocatorului care, în contrast cu şoarecele informator, este el însuşi un creator, unul în stare să țească pânza imaginară, mai adevărată decât adevărul însuşi. Pentru că adevărul e cel mai adesea partizan, deci nu există.

Romanul lui Nicolae Breban nu e „literatură de sertar" în sensul deviat din ultima vreme care acceptă orice „înscris" drept capodoperă în numele, unic, al subiectului atacat. El nu demască, ci interpretează; cunoaşte pe cont propriu, nu recunoaşte subjugat unor *pattern*-uri preluate de-a gata. Pânda lui îşi asumă, sub semnul lui „eucolos", credința. Iar în „grandioasa minciună" romanescă se poate locui în numele singurului adevăr cu putință, cel al limbii, călăuza fiind una de rangul întâi.

Voința de putere. Am scris ori am vorbit despre aproape toate cărțile lui Nicolae Breban, fie ele romane ori eseuri. Am căutat, de fiecare dată, o formulă care să-l cuprindă. Ca şi cărțile sale (la obiectul de hârtie mă refer, dar şi la „conținut"), nu e de cuprins cu una cu două. Am ales, de data asta, *Voința de putere (Ziua şi noaptea)*, 2001. În loc de început, transcriu câteva secvențe din *Puterile romanului*:

> „Romanul nu are reguli. Totul îi este îngăduit... El creşte ca o buruiană sălbatică pe un teren viran... Cu condiția să povestească, poate varia la infinit modul de a povesti şi poate încerca cele mai stranii artificii... Puțin a lipsit – şi poate că s-a şi întâmplat – ca romancierul să fie sfătuit să scrie prost, dându-i-se ca exemplu mari maeştri ai genului care nu-şi prea îngrijeau limba, ca Balzac şi Dostoievski, şi recomandându-i-se să nu- i imite pe alții care, ca Flaubert, se preocupau prea mult de şlefuirea frazelor".

Oricât v-ar mira, textul nu e scris de Nicolae Breban, ci de Roger Caillois. Şi nu despre Breban scrie...

Dacă ar fi să fac o statistică pe vocabularul cărților sale, cred că primele locuri la frecvență l-ar ocupa *a spune/a vorbi* şi *a înțelege*, veritabile cuvinte-marcă. Spuneam, la o lansare de carte la Cluj, că Nicolae Breban ilustrează perfect ipoteza lui Ortega y Gasset cum că limbile au apărut pe lume fiindcă omul e „animalul care a avut anormal de multe de spus", neajungându-i abecedarul comunicării legate de simpla supraviețuire. Este, adică, *Dicentul* prin excelență. Am semnalat şi altă dată densitatea în pagină

a verbelor spunerii la Breban şi găsesc extrem de uşor exemple în cartea pretext a acestor rânduri: „pur şi simplu simt nevoia să vorbesc”, „vreau s-o aud” (povestea), „în sfârşit, ce voiam să spun?!”. Plăcerea de a spune pentru a înțelege (în cele din urmă) e mai mare decât bucuria de a descoperi vreo fărâmă de sens. Există o veritabilă magie a rostirii, înrudită cu descântecul, de unde şi importanța acordată constant vocii:

> „coborâtă, aproape şoptită, dar timbrul lui cald, baritonal rezona clar în încăperea încărcată de mobile vechi” etc. etc.; „eu nu vreau să-nțeleg, vreau doar să vă povestesc cu voce tare, vreau să... mă aud!”.

O recunoaşte şi un personaj după faldurile căruia se ascunde, nu foarte atent, autorul: „Mi se pare că nu sunt în stare să devin adult, deci singur”. Adultul are curajul (ori poate laşitatea) să tacă. Personajele brebaniene ştiu/ îşi doresc să asculte poveşti şi sunt mereu în căutare de ascultători. Înțelegerea e aproximată după regula lui *ca şi cum*. Folosesc aici sugestii, extrem de operante în cazul lui Breban, din filosofia lui *als ob* a lui Vaihinger. Spunerea excesivă, redundantă, revărsată a personajelor brebaniene vine din incapacitatea dramatică de a conviețui cu necunoscutul, cu misterul, cu ne-spusul. Fiindcă adevărul absolut rămâne un ideal, eroii avansează ficțiuni după ficțiuni care să-i țină locul. Potrivit lui Vaihinger, diferența dintre *ipoteză* şi *ficțiune* ar fi că cea dintâi porneşte de la câteva date reale, se formulează şi aşteaptă să fie confirmată ori infirmată de realitate, prin repetate experiențe. Ficțiunea se propune pe sine ca înlocuitor, organizează coerent realitatea haotică şi locuieşte o vreme această coerență fantasmatică. O spune un personaj:

> „Nimic nu e mai neliniştitor pentru o ființă rațională decât neînțelegerea, misterul, aş zice *amenințarea misterului*”.

Cel mai adesea, prozatorul recurge la comparație, ca instrument tradițional de înlocuit necunoscutul cu cunoscutul. Lucrul care nu se lasă descris/înțeles e, astfel, acaparat prin deviere, prin divagație, prin substituiri repetate: „mă reped şi-l asociez cu un alt obiect... *cât de cât* [s.m.] cunoscut”. Autorul improvizează, asemeni personajelor, cu ele deodată, o întreagă teorie despre orice amănunt. Se mulțumeşte cu puțin (*cât de cât*), căci orice poate fi pretext pentru îndelungi răsuciri de vorbe visând să cadă pe adevărul ascuns al lumii din jur. Viața de azi din România, de pildă e:

> „impulsivă, necontrolată, imprevizibilă, indecentă, insolentă şi mustoasă, generoasă....o junglă, mustoasă, colorată, plină de culori şi de ţipete, *cu reguli ascunse, teribile în tot haosul aparent* [s.m.]”.

Tratamentul e fabulatoriu, descifrarea, aidoma. Dar ficţionarul lui Breban nu se aşază în coerenţa abia câştigată. Îndoit, el propune îndată o alta. Semnele dubitaţiei sunt identificabile în fiecare pagină: *oare, poate, nu ştiu, asta să fie, dar dacă...* Personajele ţin lecţii de filosofie, ca în Camil Petrescu, divaghează mereu, se introduce un mic diavol, ca în Thomas Mann, şi el menit să ofere ficţiuni amăgitoare („Ei bine, încă o dată mă surprind falsificând lucrurile, nu mult, nu, ci foarte-foarte puţin.”). Se fac trimiteri şi comparaţii livreşti, ivite anume din eternul complex plebeu al eroilor brebanieni. „Bibliografia” e imensă şi amestecată cu nestăpânire de gurmand. Romancierul îşi invadează periodic eroii (un prinţ, un ţăran parvenit, un soi de fost şi prezent activist, un mic diavol ubicuu, „voci” manuscrise etc.), îi parazitează, intrând pe lungimea lor de undă şi emiţându-şi nesfârşitele teorii (ficţiuni) despre scris, societate, putere. Descrierea e, programatic, încercare de a stăpâni realul. Vezi exemplul „intuitiv” cu masa încărcată de obiecte „marcate”, cu istorie – nu orice poveste e valabilă, ci una care conţine în mod evident adevăruri istoricizate. Realitatea e un „dosar complicat şi încâlcit”, pe care omul îl contracarează, iluzoriu, fireşte, cu o ficţiune. Comparaţiile sunt, din această perspectivă, memorabile şi exemplare. Lucrături migăloase, manieriste, de scoatere magică din anonimat a unei banalităţi pentru a o transforma în cod temporar de stăpânit nestăpânitul. Vezi comparaţia cu moneda, excelentă, sau cea care începe astfel:

> „Natura mea, astfel, se îndepărtează de mine ca o corabie marinărească din secolul trecut de un ţărm breton, urmărită de privirile femeilor de coastă – ale femeilor şi ale copiilor, dintre care unii sunt orfani!...”,

pentru a bălti încântată de sine într-o aproape-poveste paralelă. Realităţii istorice şi individuale i se dă târcoale neobosit („Mă învârt mereu în jurul fierturii”, mărturiseşte un personaj, excedat de mulţimea ingredientelor şi de amestecul mereu indigest pe care îl oferă realitatea contemporană), cu un interes cvasi-ştiinţific: obişnuit să se analizeze, în exces uneori, eroul se

„aplecă curios asupra propriei sale stări, ca un morfo-fiziolog asupra unui țesut diafan şi viu, cu acea curiozitate a savantului, vie şi aproape amuzată...”.

Să remarc sonoritatea subînțeleasă a amuzamentului. Frecventele hohote, chițcăituri, he-he-uri şi ha-ha-uri din proza sa țin de aceeaşi obsesivă nevoie de *prezență* pe care o satisface, parțial, vocea. Nesățios, personajul brebanian accede repetat la vieți de schimb, iar nesiguranța drumului păstrează cititorul într-o suspendare nu de puține ori inconfortabilă. Ansamblul e singurul în măsură să indice o direcție valabilă, dar labirintul străbătut până acolo stăruie în fundalul memoriei tulburând desenul. Nimic nu curge calm dinspre înspre. Varietatea de oglinzi deformatoare conservă misterul din chiar ambiția enormă de a-l anula. Nici măcar vârstele individului nu de-*curg* una din cealaltă, ele sunt matrioşti independente. Paradoxul înțelegerii care nu vrea să înțeleagă fiindcă nu acceptă închiderea într-o definiție (de-*fini*ția conține, etimologic, sfârşitul) e ilustrat şi de secvența cu Isus care a apelat anume la mesageri inocenți şi ignoranți pentru ca povestea să-i rămână etern interpretabilă căci niciodată, la începuturi, interpretată.

Romanul *Voința de putere* îşi alege drept loc de desfăşurare Clujul perioadei de tranziție. Ca personaj, oraşul e o ficțiune, nimic nu-l face recognoscibil în afara numelui. Ba, mai mult, autorul îşi lasă vocile să gloseze pe marginea discutabilei, azi, atmosfere provinciale. Toate locurile comune ale bucureşteanului tipic sunt prefăcute într-o garnitură capabilă să ascundă cu totul felul principal. „Locul în care nu se întâmplă nimic” era un topos valabil la început de secol 20, tot aşa cum „molia din dantelă” călinesciană e aplicabilă oricărui loc din lume, oricărei comunități dependente de mica bârfă. Fără să intru aici în amănunte, *elephantiasis*-ul epic nu e la îndemâna ardelenilor tipici. Capitala românească îmi pare infinit mai deschisă perspectivelor artificial supradimensionate şi falselor ritualuri amăgitoare. Dincolo de adevăruri eventuale, pasaje ca următoarele se îneacă în prejudecăți, fie ele ale personajelor, nu şi ale autorului:

„Ritualul şi, mai ales, ritualurile de acest tip sunt nu numai semnificative, dar şi importante în lumea Provinciei şi poate şi în aceasta rezidă puterea ei încă nealterată de când unul din primii ei cronicari, l-am numit pe Balzac, a scos-o din anonimat – mai mult: a inventat-o! Deoarece marii, colosalii artişti nu descoperă lumea sau un sector al ei, cum cred unii isteți sociologi, ei o inventează, o «fac vizibilă», dar nu în sensul fizic,

> ci magic! Iar ritualurile «ei», ale Provinciei – am fi ispitiți să le numim «ritualurile triviale»! – nu sunt decât forme ale ordonării unor evenimente ce, până atunci, nu erau decât fenomene sau epi-fenomene confuze. O anume «ritmare» şi coagulare, extragere din conglomeratul stufos şi supărător al fluxului cotidian social...". „Aşa cum se întâmplă în Provincie, tragediile decad în drame, iar acestea devin simple scandaluri şi... nici măcar atât! Totul trebuie să servească ca «subiect de discuție» şi, se ştie, zeul tutelar al Provinciei este «gura lumii», opinia publică".

Ardelenilor cam taciturni şi încruntați le-ar reține, poate, atenția divagările de mai sus pe marginea literaturii provinciale clasice, dar mai ales „nici măcar atât". Fiindcă scandalul nu-i ingredient *sine qua non* al existenței lor. Lumea poate fi îngustă şi universul mărunt în orice cerc social, are tot mai puțin a face cu situarea față de un centru iluzoriu. Ca să nu mai spun că „teama de Bucureşti a Clujului" e o idee cel puțin năstruşnică.

De reținut, pentru o discuție serioasă, opinia unui personaj care

> „nu credea că după marea unire de la 1918, unirea profundă, morală, socială a tuturor Românilor se efectuase în fapt".

Neîmplinirea, nedesăvârşirea şi apoi extenuarea ideii naționale sub presiunea Istoriei, iată un adevăr de o gravitate încă nu suficient cântărită, deşi urmările sale ar putea fi identificate în multe dintre poticnelile noastre de azi. Mai rețin ideea Răului necesar, necontrazisă încă în nici o împrejurare omenească:

> „...Dacă nu e omorât, artistul necesarmente se exprimă, se realizează! Învinge!" („Conştiința societății nu se afirmă decât în stările de rău şi de instabilitate colectivă", îi răspunde Caillois) şi „Ah, bieții scriitori români, ce pleaşcă a dat peste ei, sub comunism, şi ce-au pierdut acum, cu aşa-zisa libertate! Acum, da, îți trebuie geniu să te descurci, să faci cât-de-cât carieră, dar atunci!..." (în ecou, acelaşi Caillois:„Nu există decât un subiect de roman: existența omului în societate şi conştiința pe care o capătă el despre servituțile provocate de caracterul social al acestei existențe").

Roman al Puterii, citită, aceasta, de preferință prin lentile nietzscheene, cartea se desfăşoară în platou, ca majoritatea romanelor lui Breban: deşi nu se poate spune că privirea nu-i este scormonitoare ori că nu e dispus să coboare în subterane pentru a-şi urmări personajele pe toate fețele,

romancierul e adept al abordării totale, masive, şi are ambiția exhaustivității. Se aşază pe o înălțime de unde, rotindă, privirea să cuprindă totul, în panoramări succesive ori suprapuse, cu reveniri şi remanieri stufoase, aşa încât nu subiectul contează, şi el mereu multiplu şi stratificat, cât ideea/ideile despre *înțelesurile discutabile* (în ambele sensuri: care pot fi discutate şi care nu sunt absolute) ale acestui subiect. Nicolae Breban scrie o proză care îşi conține deja comentariile, până-ntr-acolo că, uneori, ele ocupă prim-planul, sunt mai importante şi mai impetuoase, aş zice, decât „întâmplarea”. Ca de obicei, e greu de spus într-o frază despre ce este vorba în carte. E un roman despre putere, desigur. Suntem purtați prin redacții de ziare (presa, ca putere), mediul universitar apare şi el, dar ca zonă a manipulărilor şi parvenirii, ca putere, iarăşi, prieteniile sunt inițiatice şi manipulatoare, iubirile – fețe ale stăpânirii/supunerii etc. etc. Fireşte, e o radiografie ambițioasă a unei felii din tranziția românească. Dar nu ea e pe primul loc, căci, oricum, lucrurile sunt departe de a-şi fi ales, la noi, o configurație descriptibilă. Tranziția e cea mai bună arenă de pus alături savuroase, nesfârşite, pătimaşe, colorate, câteodată nedrepte chiar cu ele însele *păreri* despre ce se întâmplă când se întâmplă în atâtea feluri. Ne-am putea crede la nişte libere, perpetue colocvii, unde se spun, se vorbesc, se povestesc destine fragmentare cu scopul foarte îndepărtat de a înțelege, ba chiar îndepărtat anume de plăcerea discuțiilor. Nu-i chiar asta definiția (provizorie, cum altfel?) a vieții în societate cu voința de putere mereu la pândă (şi seducție)?

Din copleşitorul roman *Singura cale* (2011) voi decupa aici, deocamdată, câteva secvențe care vin în sprijinul portretului pe care i l-am schițat mai sus prozatorului. Iată:

> „Lumea se învârtea încet în jurul meu. Uneori, părea că nu se învârte deloc. Alteori, ceva mai repede. Încât, părea că amețesc, dar… foarte puțin. Dar, totuşi, ea se învârtea mereu şi-mi dădea un soi de amețeală. Sau, mai ştii, era doar o părere. Era o părere de-a mea şi eu țin la părerile mele; e tot ce am. Sunt ale mele şi, dacă e adevărat că omul are un adevărat instinct al posesiunii, ei bine, eu îl aveam pe acesta: al opiniilor, al… prejudecăților mele. Ale mele şi ale nimănui altuia”; „Ştiu eu…? Să zicem că minciuna este însuşi adevărul, dar spus sub o altă formă. Ce ziceți?”; „o arătare, o viziune, un cuvânt poate fi şi asta, dacă ne oprim o clipă lângă el, ca lângă o ființă şi îl rupem, decişi, din toate ceţurile şi falsele, trecutele legături, asociații cu care, îngreuiat şi aproape orb a ajuns lângă noi. Aici, la picioarele noastre, ca un câine de rasă ce-şi

> aşteaptă un stăpân, chiar şi unul trecător, improvizat, dar un stăpân, totuşi. Cel care să-ți dea un sens deşi părea că el are, avea deja unul, dar, cum spuneam, sensul său cunoscut, uzat, de fapt, nu mai însemna mare lucru. Cuvintele, ca şi universurile, ca şi ființele se tocesc, dispar şi mor, în cel mai bun caz. Dacă nu se pervertesc şi încep să slujească duşmanului…”; „Cu toate aceste avertismente, eu, cel ce eram atunci, dar şi acum, când nu mai sunt tânăr, şi nu mai am nici un fel de scuză, eu continuam… să cred că pot înțelege. Măcar în ceea ce mă privea, în mica mea parcelă de viață care, mai ştii, îmi spuneam, cu acea ghiduşie a minții ce păstrează încă resturi din copilăria fantasmatică şi jucăuşă, că mai păstrează şi o fărâmă de destin”. Să rămâi viu, adică să te păstrezi în marginalitatea care îți lasă privirea limpede şi instrumentele analitice în deplină, liberă obiectivitate, aceasta e calea: „singura cale de a-mi înțelege destinul, lumea, ființa, dacă, ha, ha, toate acestea existau şi dacă nu erau şi ele, la urma-urmei, nişte grosolane clişee ale minții umane dintotdeauna“.

Bogdan Crețu are dreptate:

> „Nicolae Breban rămâne acelaşi scriitor de mare forță, capabil să sape adânc în materia dificilă, paradoxală a omenescului. Astfel de cazuri de conştiință fac ca marile sale teme să nu rămână simple abstracțiuni, rezolvate tezist, ci să se transforme în tipare epice din care viața dă pe dinafară”.

Jehan Calvus[13]

Scriitorul închipuit sau despre marțieni. Am schimbat două vorbe cu Jehan Calvus (pseudonim latinizat al vechiului său nume românesc, Chelu) când mi-a adus, uimit şi cumva îngrijorat de propria performanță, Cartea. Păpuşarul rătăcit pe drumurile Vienei se afla în trecere prin Clujul de baştină (Nu despre o *întoarcere* era vorba, câtă vreme omul nu ştie încă dacă se poate întoarce ori ba şi, mai ales, *unde* se face întoarcerea). Văzusem manuscrisul – dacă „manuscris” se poate numi obiectul migălit rând cu rând de autor, tiparul urmând să-i fie simplă oglindă supusă – şi-i recunoscusem, într-o însemnare, *excepția*. Acum era gata. *Bumgartes al II-lea* (1999) îşi asumă din titlu o postură derivată, mai liberă. Îşi oferă dreptul de a comenta prim-planurile din perspectiva celui care ştie deja. Sarcina

cronicarului e năucitoare. Iordan Chimet are dreptate, Jehan Calvus e un fel de „marțian” apărut din zona artelor îngemănate – teatru, poezie, narațiune fantastică, artă grafică:

> „... parcă nu e o ființă reală; ştie aproape totul, exprimă totul, cu o seninătate debordantă, cu o fantezie inepuizabilă, cu o stăpânire a limbajului, ar trebui să spun a limbajelor tehnice care atinge desăvârşirea”.

Autorul pune el însuşi gaz pe foc. Se defineşte drept *scriitor închipuit* care alege alintat, însă şi perfect motivat de condiția de întrebător neliniştit asupra propriului rost şi propriei rostiri,

> „visarea pe suprafața albă, lunecarea pe foile albe, fără scop, fără țintă spre partea în care te împinge dorința, spre capăt, spre linişte, împăcare, neființă”.

Asemeni personajului lui Borges plus Bioy Casares, îşi doreşte să fie *copistul*, adică cititorul atât de îndrăgostit de textul celuilalt, încât îl transcrie literă cu literă şi-şi pune numele pe copertă:

> „Aş copia într-o carte a mea toate pasajele pe care le admir şi cu care mă pot identifica până la gradul în care cred că l-aş fi putut scrie eu însumi”.

Când copistul este şi grafician de clasă, şi gânditor fantast, şi *onirocrit* care-şi oferă visele spre a micşora înfrigurarea nopților omeneşti, rezultatul e o sferă perfectă înăuntrul căreia se află *miezul* lucrurilor –

> „un *codex medieval*, o culegere de diferite texte, fragmente disparate fără legătură între ele, o carte ca un castel părăsit sau o catedrală neterminată”.

Aş adăuga o precizare – castelul e *tocmai* părăsit, mai păstrând căldura celor plecați, gata să accepte patternuri inedite; iar catedrala, neterminată fiind, transformă sfera mai sus pomenită într-un ghem miraculos cu o mie de capete îmbietoare. Suspendarea este adevărata zestre a scriitorului închipuit:

> „Scriitorul real operează în afara lui, de pe poziții bine fortificate, fără nici un risc. E ca un zeu atotputernic şi atotştiutor, stăpâneşte realitatea obiectivă, obiectele realității pe care le aranjează în fel şi chip ca un prestidigitator, luând astfel ochii privitorilor.

> Scriitorul închipuit nu ştie în nici unul din momentele dificilului său parcurs creator dacă această clipă va fi continuată de o altă clipă, următoare. Scriitorul real e negustorul de certitudini; cel închipuit e balanța cu care eul cântăreşte în public propriile îndoieli...”.

Nu întâmplător se vorbeşte aici de *privitori*. Cartea ideală este pentru Calvus un spectacol de *văzut* şi de *înțeles* şi subînțeles în egală măsură. Un joc al imaginației, când imaginarul e singurul tărâm accesibil, în care omul se poate purta ca stăpân. Motivul *podului*, lansat încă din primele pagini, se propune drept cheie tâlcuitoare. Însoțind orice apă ce curge („plăcut e somnul plăcut”, îmi vine în minte) el vindecă iluzoriu trecerea, leagă ceea ce părea de nelegat, adună cioburi şi fragmente într-o ecuație parțial controlabilă. El mai este şi *podul* casei, mansarda vrăjită a lui Faulkner, în care toate amintirile, tot trecutul aşteaptă să li se dea un nume şi o coerență, una dintre multele posibile. Podul e trecutul prefăcut în viitor. Deşi rădăcină, se află mereu deasupra – copleşitor, obsesiv, capricios. E singurul care acceptă remanieri, dar o face ca un stăpân al fețelor multiple. În viața ca o carte sau în cartea vieții, paşii sunt numărați cu „iluminuri” mustind de înțelesuri secunde, toate ilustrate ca-ntr-un bestiar rarisim, „infinitiplicînd” oglinzile:

> „În cuvântul tău se sparg toate oalele, oale de carne pline cu vis”; „Îi este frig acestei nopți, visați!”; „Cu întrebări nu se poate aprinde noaptea, ci doar înstela”; „Pe frica celui ce contemplă vălul: roua. Pe nedumerirea celui ce a sfâşiat vălul: bruma.”; „*A fost* un *va fi* cu un aer de *este*”...

„Fragmentul” este investit cu rolul de indicator repetat pe drumurile cărții/vieții. Cartea călătoriei printre semne se dăruieşte total, poate fi a oricui o citeşte/priveşte. Nişte dascăli francezi, considerându-se înainte de toate „buni conducători de texte” în sensul de intermediari – de o parte textul originar, de cealaltă textele lecturilor succesive –, semnau acum un deceniu o carte intitulată *Fabrica de literatură*. Era vorba despre o antologie stranie de texte, imagini, note muzicale, comentarii, o străbatere a istoriei artelor – literatură, pictură, muzică, arhitectură... – cu un pas vioi, jucăuş, culegând fărâme emblematice, obligându-le la conexiuni imprevizibile, sugerând că totul s-a spus, dar mai poate fi spus încă o dată, cu condiția ca biblioteca să-ți fie reazem nu povară. Jehan Calvus îşi înalță

propria „fabrică de literatură” cu tulburătoare disponibilitate pentru refacerea pe cont propriu a experiențelor mirabile. Numele la care trimite, de la Leonardo da Vinci la Cervantes, sunt ale unor maeştri transformați în martori ai uimirilor personale. Greu de „povestit”, cartea e de privit filă cu filă. Fiindcă, am spus-o deja, e vorba despre un manuscris bogat, baroc, fantast, în care litera e ea însăşi personaj, în care jocul formelor n-are limite, iar regula e mereu una plastică. Fraza se modelează şerpuind din aldine în cursive, cu accente surprinzătoare marcate grafic, cu scrisuri de mână migălite-n vârful peniței, prelinse în chenarul ilustrației, şi ea suprarealizând detaliile, oferindu-se ca variantă, niciodată ultima şi definitivă. Pagina de titlu promite

> „Fragmente conținând însemnările unui scriitor închipuit din Claudiopolis despre adolescență, prietenie, vise şi-nchipuiri, despre creație şi despre prinț”

şi-şi alătură un motto din *Divina commedia* a lui Dante. Câteva „însemnări de căutare a adevăratului început” scormonesc printre

> „hârțoage cu însemnări despre vise, scrisori, desene şi tablouri făcute în adolescență”.

Ordinea nu poate fi decât cea a oricărei amintiri, sfidând cronologia „oficială” şi convocând alături înscrisuri, întâmplări, forme din epoci diferite. Un vis naşte povestirea prințului neliniştit şi lansează laitmotivul cărții:

> „Ziua era în amurg deja, când aş fi vrut s-o încep”.

Sub semnul acestei zile începute în amurg stă atitudinea postmodernă a autorului. Numai că asumării ironice a trecutului Jehan Calvus îi adaugă un condiment excepțional – *încă-uimirea*. Descoperirea că totul s-a spus deja, că prezentul n-are altă şansă decât aceea a reîntoarcerii pe propriile urme, într-o spirală reticentă şi dezabuzată nu convine prințului neliniştit, nici scriitorului închipuit. Închipuit fiind, n-are de dat socoteală asupra preştiinței sale. Ziua poate să înceapă foarte bine în amurg, într-un an veşnic, de pildă în 1714. Realitatea nu mai răvăşeşte teritoriul fanteziei, ci se multiplică în realități derivate, acceptă rolul de fragment, de material de construcție pentru un nou *întreg*. Lecția de pictură, rememorată după cea de la Şcoala de artă din Clujul copilăriei, e un pretext pentru un mic tratat de

înfrângere a nemişcării, în numele rarei plăceri a privitului. Privirea are pentru pictorul-scriitorul-păpuşar rolul de liant universal. Orice *cade* sub ochii artistului îşi recunoaşte înrudiri. Mai mult, excepţionalele ilustraţii au forţa de expresie a cuvântului potrivit, vorbesc răspicat şi ingenios despre lumea de dinăuntru şi de din afară, în vreme ce cuvântul scris e mereu pictural, atrăgând atenţia asupra formelor sale neîntâmplătoare. Sentimentul timpului sfârşit, al capătului de drum este vindecat prin evocarea după-amiezelor iniţiatice din adolescenţă, când sufletul se hrănea din taina marilor maeştri fără să-şi simtă împuţinată unicitatea ori pusă în pericol spontaneitatea. Lumea este un uriaş citat, fără-ndoială, dar nu exclude comentariul personalizat din jurul ei. Adolescentul etern are la îndemână *memoria închipuită* şi poate fi oricând „cel ce îi face pe alţii să viseze". Aceeaşi prospeţime a privirii printre rândurile memoriei (*Mnemossya* e, într-adevăr, un tărâm aparte), în *Istoria celor doi prieteni cioplitori în piatră* şi întrebările ei fără răspuns:

> „De ce primii oameni n-au fost copii? De ce voluptatea oboseşte dormind lângă noi?".

Dacă ziua poate să-nceapă în amurg, iar umbra e porţiunea misterioasă tremurând între întuneric şi lumină, *prezentul*, misterios şi el, e zona dintre Real şi Ideal în care orice privire atentă poate deveni viziune străbătând şi valorând învelişurile succesive ale fiinţei („În fiecare moment mă simt concluzia momentelor precedente; neputinţa de a fi cauza unor concluzii viitoare îmi alimentează durerea, ea este combustibilul focului ce bine l-ai numit irealitate"). Dacă nimic nu e nou sub soare, sub lună e încă totul nou! Iată o descoperire revigorantă pentru „poetul mandatar" care poate născoci, în buticul său privilegiat, poezii pentru orice comandă, transmisibile. Aerul medieval serveşte perfect mesajul cărţii, zumzetul cărţilor nu inhibă, ci provoacă la relansări ale imaginaţiei. Părăsite şi neterminate, toate semnele pot fi reinventate, readuse la viaţă, *apropiate*. Cartea *unică* se naşte din „jafuri de extaze" legitime; ea arată ca un manuscris medieval în sensul începutului continuu. Confuzia dintre *real* şi *fantastic*, dintre aievea şi închipuire, dintre *aici* şi *dincolo* este conservată anume, *podul* fiind oricând de reconstruit „mai trainic şi mai frumos" în spaţiul *între* al tuturor posibilităţilor. Cartea unică a fragmentelor ţesute într-o urzeală mereu nouă decupează fiinţa din „tot ce nu-i avuţie" şi ştie să acorde rutina existenţei la rutina universului, să perceapă nuanţele infinitezimale ale individului salvat

turmei. La *Ospățul adolescenței* se joacă jocul dezvăluirii *tot-sensului*, alt nume pentru *închipuire*. *Istoria Prințului* se deapănă după formule catoptrice şi panoraculare. În fine, *Întoarcerea* e o carte cu pagini albe ca să încapă prezentul fiecăruia. Autobiografia ilustrată şi comentatată a lui Jehan Calvus conține un elogiu al fragmentului („Când iei în mână o relicvă, încerci să-ți aduci aminte, să refaci din fragmentul real, obiectiv, întregul ideal, subiectiv. Dar nu prin posedarea tuturor fragmentelor obții idealul. De pildă, toate cioburile din care s-ar recompune întreg vasul nu reprezintă un vas ideal, ci vasul spart. Când nu e vorba de obiecte materiale, întregi sau sparte, nu poți avea întregul oricâte fragmente ai aduna. Şi atunci e bine să-l pierzi din vedere şi să te apleci asupra cercetării fragmentelor. Nu întregul, imposibil de creat, conține idealul, ci faptul de a crea întregul, *fapta*, nu *obiectul*").

Un cronicar nu poate visa, în fața unei asemenea cărți, decât să devină el însuşi copist şi să transcrie rând după rând, ilustrație după ilustrație. O carte-pledoarie în numele Cărții, încă posibilă şi necesară. Mi-i pot imagina printre cititorii-privitorii ei încântați pe Umberto Eco şi Saramago, pe Borges şi Alejo Carpentier, pe Urmuz şi Şerban Foarță.

Magda Cârneci[14]

Vârstele Uriaşei

> „... cocktail de genuri literare care relatează întâmplări stranii şi trăiri dintre cele mai intime legate de creşterea întru feminitate. O feminitate pe care eu o privesc generic, cu etapele ei inevitabile, cu suferințele şi extazele ei, dar şi cu posibilitatea pe care ea o oferă pentru ca anumite «arhetipuri spirituale» să se manifeste în ființa noastră" –

cum îl descrie autoarea însăşi –, *Fem* (2011) revizitează metaforele obsesive ale poetei, într-un proiect pe cât de frumos, pe atât de riscant, căci nu egalează performanțele din poeme. Carte excelentă despre vârste feminine, ea îşi ratează oarecum ținta interpretată fiind pe un ton mai sus decât îngăduie ambitusul şi partitura speciei, fie ea şi compozită. Nu exclud

posibilitatea ca tocmai aceasta să fi fost intenția autoarei – o dezambiguizare obstinată a sensurilor vitraliate de poeme pentru a demonstra ambiguitatea destinală şi pestriță a înaintării spre moarte. O detensionare, lucrată în acute şi contrarii, a haosmosului captat de poeme. Pledoarie discretă pentru „locuirea poetică”, singura formulă „valabilă” de traversat cu rost zădărnicia existenței.

Scriam altădată despre „inteligența convulsiv modelată de profunzimi” a poetei, evocând şi cuvintele Danei Dumitriu care i se potrivesc („Să priveşti lucrurile până când începe să te înfioare materia lor, forma ciudată pe care natura le-a dăruit-o”). Privirii imaginante i se adaugă, încă de la volumul de debut – *Hipermateria* –, o constantă referire visceralistă, căci M.C. este o natură expansivă, dotată generos cu o imaginație senzualizată prin propriile secreții. Investigația metaforală înaintează într-o dezlănțuire frenetică menită să identifice esențele „în valea de carne şi lut, / printre urme şi resturi”. Poemele devin repetată decupare din haos, o decupare ordonatoare, „haosmică”, după legi inventate ad-hoc şi susținute prin văz, vedere, vedenie, viziune. Un ochi enorm, alunecos, aglutinat – „un singur Văz gigantic / care se priveşte privind” – secretă viziuni de o complexitate coşmardescă, ambigue, prevestitoare, paradoxale, lucrând în horbotă aberantă, suprarealistă „aburoasele păienjenişuri” ale realului. Trupul încetează a fi închisoare, se deschide periscopic, se „cosmicizează” tot aşa cum cosmosul se îmblânzeşte antropomorfic, se înfioară:

> „prin trup aş fi vrut să aspir lumea întreagă [...] Roiul lumii întreg să intre în mine / prin piele, prin unghii, prin sânge...”.

Ivit dintr-o împreunare cosmică, eul se confundă cu lumea însăşi, cunoaşterea de sine fiind totuna cu despuierea succesivă, febrilă a uriaşei „matrioşti”. Cu totul excepțională forța expansivă a versurilor. Năvălitoare, convulsivă, de nesfârşită, crudă delicatețe, poezia sa tentează febril unificarea personalității (adică „să-şi integreze «filogenia» culturală irevocabilă în «ontogenia» conştientă, liberă, a propriei sale individualități” – cum sta scris în *Poetrix*, 2002).

Câteva dintre marginaliile la *Fem* din interviurile Magdei Cârneci se întâlnesc cu ceea ce cred eu însămi despre amintire, memorie, vise (am scris despre asta pe larg în *Despre locuri şi locuire* sau în serialul *Cartea viselor*). Da,

> „Memoria are momentele ei de intensitate, aparte, inexplicabile prin logica simplă a vieții, dar care infuzează, bântuie prezentul, îi adaugă o adâncime vertiginoasă, ca o cutie de rezonanță” (citez din interviul acordat Andrei Rotaru pentru *Luceafărul*).

Am descoperit şi eu că pot lucra după plac cu un detaliu, cu un *semn memorativ* – dacă îmi fixez suficient de mult privirea interioară pe un obiect sau pe o secvență dintr-o întâmplare, ea generează în jur, rând pe rând, celelalte obiecte, apoi alte detalii, sentimente, stări, culori, mirosuri, transportându-mă *acolo*. Memoria are ochii ațipiți, dar o privire ațintită asupra trecutului îi poate trezi. Memoria, ca şi visul, are funcție interpretativă. Pe câteva detalii „reale”, poate lucra liber şi legitim, deopotrivă, istorii întregi. Poate ține, la o adică, locul Istoriei. Dar nu cred neapărat că există „ceva” din interiorul tău care „vrea să irupă”, că „un TU mai profund, mai autentic vrea să se întâlnească cu tine”. Tu-ul din starea de veghe – cel integrat pe măsura consolidării personalității tale în timp – e cel care conduce gesticulația complexă a unei mai bune cunoaşteri de sine prin recuperarea momentelor fondatoare şi reconsiderarea lor lucidă. Iarăşi da,

> „din însumarea acestor momente intense, aparte, se alcătuieşte finalmente «imaginea esențială» a vieții noastre, savoarea unică şi delicată, timbrul de nerepetat al fiecărei existențe individuale, acea mică «nuanță» care suntem fiecare din noi din umanul complet, din «omul universal» şi care poate că rămâne după noi într-o memorie intemporală a speciei”.

Introspecția asistată de imaginație şi slujită de verb completează spațiile goale ori cețoase ale portretului tău. Ceea ce vezi, simți, înțelegi, pe scurt, *trăieşti* în vis/prin intermediul viselor, dar şi prin „privirea” ritualică în trecut (vezi Pascal Lardellier, *Teoria legăturii ritualice. Antropologie şi comunicare*) este o *experiență* de consistență şi însemnătate egale cu ale experienței diurne, în stare de veghe. Şi amintirile „tari”, şi visele cu miez intră în definirea de sine, şi ele lasă urme, şi ele te construiesc. Dar e vorba despre *interpretări* subiective şi larg condiționate de contexte, *ficțiuni* la distanță egală de Adevărul absolut, niciodată nouă la îndemână. *Acte* ale creierului tău, experiențe strict individuale, aventuri singuratecă şi, de cele mai multe ori, neclare şi stranii chiar şi pentru memoratorul/visătorul însuşi. Asta nu înseamnă nicidecum că visul nu e parte din tine, din enciclopedia ta personală. Nu ştiu cum apar visele, spunea Jung, dar, „dacă meditezi destul

asupra lor, totdeauna iese *ceva* din ele…”. Nu mă convinge varianta „spirituală” a perspectivei ori ideea unei „prezențe” superioare; prefer tremurătoarea nesiguranță a gândului ce dibuie, în ritualul solitar al amintirii, o umbră de certitudine în potopul de întâmplări, căci întâmplările nu mai par întâmplătoare sub privirea ațintită a gândului îndoit. Nu-i de neglijat componenta *corporală,* de indefinibilă senzualitate*,* a rememorării –, în evocarea ta şi a Celuilalt.

Revenind la carte, în *Fem*, poeta alege să traducă în proză – fie ea şi „proză poetică, aşa cum e adevărata proză, adică o scriitură de sine (ca un altul) exactă, vizionară, iradiantă”, cum notează Simona Sora în prefață – viziunile, fantasmele, dezlănțuirile sale de imaginație şi verb. Dacă poemele haosmice îşi păstrează anume *golurile* în care poate interveni cititorul în recitiri succesive, au suspendări, lacune, ochiuri rupte, „cioturi” (în limbaj Wikipedia), cât să te incite la o recuperare a urzelii pe cont propriu, de recunoaştere, în proza poematică din *Fem*, avem de-a face cu excesive desfăşurări de epitete, cu revărsări de superlative, cu spume şi garnituri care pun în primejdie mesajul. Poeta se lasă în voia genului „tărăgănat” şi repovesteşte *adevăruri* pe care poemele le aproximaseră reticent, avar, în ciuda dezlănțuirii lor visceral-reflexive. Feminitatea însăşi, verbalizată acum insistent, îşi extenuează atributele, căci le gonflează artificial. Şeherezada de bloc promite „întâmplări mărunte şi totuşi stranii”, pe care le împotmoleşte în chiar ochiul enorm şi avid cu care le captează:

> „Acum caut trăiri şi viziuni. Sunt un vânător de stări speciale, iradiante, sunt o căutătoare de imagini intense, puternice”.

Căutarea *anume* a stranietății realului pentru a atinge Realul/Realitatea (de neatins, poemele o ştiau deja!) se lasă citită în culisele la vedere ale paginii. Trăirea prin cuvânt e programatică:

> „Eu nu repet ce-au spus alții şi nu copiez cuminte tehnici şi ritualuri, eu încerc să experiez. Ştiința mea e epidermică, cunoaşterea mea e senzorială. Metafizica mea e strict corporală şi psihică, revelațiile mele vin din abisul celulelor. Eu nu vreau doar să ştiu, eu vreau să şi fiu ceea ce ştiu. Sau să fiu în ceea ce ştiu”.

Experimentarea se petrece în momente de „lumină razantă” provocate în laborator şi sub privirea halucinată a poetei travestite în „Narcis romancier” (cum ar spune Jean Rousset), care ştie că lucrurile ascund semne tainice, că

lumea reală e una a suprafețelor înşelătoare, *dincolo* colcăind adevărata lume, cea Reală. Experierea are loc la nivelul *poveştii*, iar această realitate reconstituită foşneşte uscat, e una de hârtie scrisă, nu palpită, nu sângerează. Cuprinderea prin gesturi tăioase a Lumii, proprie Poemului, devine acum tatonare, îmbiere a sensurilor în lungi invocări „magice”, în desfăşurări de vorbe sperând să capteze Sensul. Vizionară şi poematică, trădându-şi îndatoririle de proză, ea rămâne... proză.

Altminteri, găsim în carte cu totul remarcabile exerciții de scrutare a amintirilor fulgurante ale vârstelor succesive marcate de depărtări de centru, de matrice –„pierderea” mamei la naşterea altui copil, ciclul, actul sexual, îndrăgostirea, moartea. Toate acestea se descriu ca experiențe fundamentale cu legături în istoria speciei şi sub fine străfulgerări ale inconştientului colectiv, cu amestec de gesturi banale şi altele imitând în transă gesturi arhetipale. Vocea se sparge, ici-acolo, reuşind să evidențieze „minunea” viului amenințat de moarte doar în secvențe solitare (poeme ascunse în text?). *Corpul meu*, de pildă, reconstituie prima asumare de sine şi senzația vizuinii străine, a captivității, dar o rătăceşte apoi în imagini prea apăsat „poetice”. *Prima trezire* e un poem al dependenței calde de placentă, de sân, de mlaştina dulce a Mamei. Fraza se rupe, sacadează ca la Zaharia Stancu. Sora abia născută îi retrage fetiței privilegiile, Mama e receptată ca durere dulce-amară, fetița vrea să moară, o „milă vastă şi o tandrețe enormă” o copleşesc.

Recuperările parțiale şi bogat-ornate epitetic ignoră, la prima vedere, viața ca întreg. Lumea vastă şi adevărată pe care secvențele o pot reface rămâne în proiect, mişcarea de coagulare e împiedicată de păstoase tuşe de penel. Toate clipele prin care ai trecut crescând, îmbătrânind, oricât de pline şi de bune şi oricât de rele şi de pustii, sunt în tine pentru totdeauna, sunt chiar materia(lul) din care eşti construit. Eşti, până la urmă, un simplu (?) joc cu matrioşti. Vârstele succesive sunt toate prezente în vârsta ta de acum, care le e rezultanta. În *Fem*, însă, secvențele sunt decupate ca *entități* independente. Scenariul pubertății în floare e încărcat, monstruos, halucinant. Spaima e aproape nefirească, durerea nu mai e experiență, ci forță rea, duşmănoasă, care asediază şi distruge. Foarte bine prinşi în pagină primii fiori ai iubirii ca potențator al privirii, ca exacerbare a simțurilor şi luare în posesie a lumii dintr-o dată *grăitoare*. Însă băiatul e lăsat anume în afara acestei revelații, se exaltă diferențele, nu asemănările, chiar dacă femeile şi bărbații sunt considerați părți ale unui întreg, la fel de neştiutori

de legea care i-a făcut diferiți şi atraşi unul de celălalt („semăn cu tine"). Tot acum, cu iubirea, se ivesc poezia şi cântecul, un fel de *discurs îndrăgostit* care are nevoie de cuvinte speciale pentru a legitima constructul. O soluție nu de tot abilă mi se pare, apoi, întreruperea amintirilor/poveştilor vizionare prin mici texte-scrisori către un iubit care o va părăsi pe eroină la sfârşitul cărții. Apelativul *dragule,* stângaci şi minor, e nepotrivit cu tonul didactic-eseistic al acestor îndemnuri periodice la introspecție, rememorare, înțelegere („Dragule, încearcă să-ți provoci contactul cu inteligența asta misterioasă ascunsă în adâncul şi înaltul trupului tău. Dacă eu pot, poți şi tu, acum ştii că se poate. Acum ştii că asta e calea spre Realitate"*).* Invitația la scufundarea în „marea interioară", la decuparea de secvențe memorabile din „filmul neclar, cețos, adormit" al restului vieții e subminată sistematic de o coborâre repetată a viziunilor în dansul domestic al relației manipulatoare. Poemul se poate preface că deține Adevărul, acesta e rostul lui în cele din urmă, de aici *golurile* insinuând că au fost lăsate deoparte secvențe oricând (niciodată?) susceptibile de continuări. Proza, în schimb, e destinată măruntelor şi complexelor adevăruri relative. Când îşi arogă mari viziuni, cade în dogmă. Un Adevăr prea rotund naşte suspiciuni. Iese din descrierea umanului.

Copleşitoare frecvența epitetelor *vast, imens, amețitor, intens, uriaş, total, nemăsurat*, un soi de imperialism al conştiinței de sine. Prima iubire ca bucurie calmă şi vastă e un episod trecător, căci

> „din când în când mă iau cu asalt imagini stranii, puternice, încărcate de o energie excesivă, bizară, viziuni care par să urce dintr-un adânc mie necunoscut, sau par să coboare de sus, dintr-un cer interior al minții sau chiar de mai departe".

Imagini pentru care e nevoie de o „minte dilatată" se succed bruiate de secvențele înguste/anume îngustate cu „dragule".

> „Totul devine complicat, enigmatic, ca o înaintare bâjbâită printr-un labirint, dar un labirint ciudat."

Vise despre sex şi naştere, traduse excelent în poeme, naufragiază aici, în această proză stranie, în căutarea unei „magii coerente a lumii". Cutremurul din 1977 aduce în prin plan moartea ca realitate implacabilă: „Moartea este". Apocalipsa intră în scenă zgomotos şi străin. În *Luna*, citesc un excelent poem lubric, o pictură însângerată a sexelor, dar de o autonomie

seacă, fără urmări. Iubirea vastă ca lumea e exemplificată prin spectacolul unui act sexual mecanic şi curat sau prin evocarea unor scene de atracţie „interzisă”. Economia prozei ori a eseului e nesocotită sub descărcări de fantasme în siajul unor senzaţii eterne, arhetipale, repetitive. Cartea e presărată cu cristale preţioase care se zbat în singurătatea lor frumoasă. „Poeme” splendide cum sunt cele despre măruntul dumnezeu ignorant din fiecare fiinţă; despre jocul de şah cu sine, cu partea cealaltă, cu lumea, joc în care figurinele şi jucătorii sunt totuna; despre femeia enormă, rudă cu *uriaşa* lui Baudelaire etc. par stinghere, în exil scriptural. Cunoaşterea senzorială rămâne ceţoasă, căci apelează cu precădere la o „privire emoţionată”.

Creşterea întru feminitate introduce şi argumente greu de acceptat, dosarul se instrumentează părtinitor, fără a avea nevoie de părtinire. Femeia narcisiacă din text se opune unui bărbat neapărat de rând, impermeabil la viziuni şi emoţii, unul care înghite leneş „gunoaie sonore şi vizuale”, aşezat în faţa televizorului

> „din care curg în tine toate ororile şi grozăviile lumii”.

Apoi, nu doar trupul femeii devine, demonstraţia e falsă chiar şi ca metaforă. Sunt exagerări asupra cărora Magda Cârneci revine, de altfel, cu remanieri în mărturisiri *post-factum*:

> „Eu vorbesc în *Fem* despre femeie, dar viziunile povestite vor să stârnească anumite stări şi deschideri spirituale şi în bărbaţi, căci abia împreună, femeile şi bărbaţii pot reconstitui omul integral”.

Femeia sub reflector nu e mai condiţionată de legi şi prejudecăţi decât bărbatul, chiar dacă are mai marcate ritmurile lunare şi dă naştere vieţii din trupul său. Dar nu despre această diferenţă vorbeşte cartea, ci despre o bolnăvicioasă emotivitate, indusă de comunitate şi cultivată ca blazon, fără a fi, de fapt, aşa ceva. Vârstele Uriaşei sunt hărţuite între sublim şi banalitate într-o carte-manifest despre Adevăr şi adevăruri. Evaluarea individuală a matrioştilor destinale componente cu acceptarea maleabilei lor implacabilităţi poate conduce în cărţile viitoare spre cuvenita integrare lucidă a părţilor. Căci orice *timp* al tău îţi este accesibil atâta vreme cât ai la îndemână gândul, visul, cartea.

Mircea Cărtărescu[15]

Totul. Proza scurtă interesată în anii ’80, la modul obstinat şi adesea teribilist, de cotidian a silit romanul să-şi replieze forțele, să-şi coboare obiectivul la nivelul zilei obişnuite cu toate automatismele sale meschine, dar omeneşti. O întreagă perioadă anterioară îşi instalase tabăra, aproape exclusiv, în locul social. Se fixau ierarhii, se stârneau orgolii, delirul şi deruta stăpâneau moda zilei. Arena socială invada intimitatea umbrind-o. Geografia ființei, securitatea primară a ungherelor, a culcuşurilor („topofilia” bachelardiană), în vogă la interbelici, erau înlocuite de nesiguranța impetuoasă a spațiilor deschise, a pieței, străzii, uzinei, şantierului. Cochilia se vedea înlocuită de labirint. Totul devenea o problemă de topică. Ritualul complicat de delimitare a eului inconfundabil, unic era pus între paranteze de către Putere. Ea procura deliciile, voluptățile, zbaterile, incertitudinile. Se instaura în spațiul romanesc un erotism politic. Puterea cavalerească, masculină pierdea teren în favoarea măştii, funcției, rolului. Investit cu putere, eroul are datoria de a consolida şi prelungi întâmplarea potrivit unui „cod erotic” pe dos, alienant. Cuvântul însuşi tinde să devină atotputernic, urmare paradoxală a relativității sale totale. Înlocuieşte realitatea, proliferează aberant, proclamă supremația formei schimbătoare. Cuvintele nu mai curg în coerențe strict supravegheate de autor, ci se prăvălesc în potopuri. Autorul pare, adesea, luat de val. O foarte modernă şi, nu de puține ori, salutară „infirmitate” epică motivează recursul la confesiune, pledoarie, comentariu, dezbatere, anchetă. Prozatorul vrea decis să convingă. Se ajungea astfel la o derutantă deschidere a scenariului: o prea agresivă teză naşte dubii. Relativitatea timpului era axiomatică. Suprapunerea planurilor temporale se făcea dezlănțuit, uneori ilizibil, sugerând firescul neorânduielii din veac. Visul inundă acum realitatea, o suplineşte. Un regim nocturn, al travestirii, al traducerii realului în alfabetul suprareal al visului se instalează alături de cel diurn al luptei. Ființa este, astfel, exilată într-un plan atât de îndepărtat şi difuz, încât impasul romanesc este iminent. Aici intervine proza scurtă. Etapa efervescentă, şocantă a textualismului, a „întoarcerii” bătăioase a autorului atrage atenția asupra îngustării primejdioase a zonei de influență a individului. Masificarea, destinul oribil de acelaşi al omenirii amenințate de dezastre mondiale, se tratează homeopatic cu înregistrarea albă a detaliului,

cu provocarea experimentală, *in vitro*, a unui „elefantiasis" epic, cu o reproducere fidelă a „zgomotului liniştei" (cu termenii lui G. Călinescu). Exacerbarea amănuntului, insignifiant până atunci, se face în condițiile în care „oglinda purtată de-a lungul unui drum" îşi descoperă apele incapabile să vadă imagini logice şi consolatoare ale înaintării. Maniera romanescă eficientă în anii '70 nu are reflectoare pentru ceață. Oglinda, oarbă în afară, se întoarce spre sine. Autorul se contemplă surescitat, la tensiune ridicată, vibrând de efortul introdeschiderii. Omul creator, adică omul uman, îşi pierduse însemnătatea față în față cu cel care avea puterea de a distruge. Atrăgând atenția asupra uitatelor „prilejuri de viață" pur şi simplu, autorul aduce în prim plan ceea ce am putea numi un „elefantiasis" mai degrabă ontic. Demontând resorturile intime ale naşterii textului, prozatorii strigă, în fond, adevărul misterului creației. Renunțând la omnisciență şi ubicuitate, autorul nu se supune unei probe de umilință, ci lansează un manifest al întoarcerii la esența umană, la propria intimitate, acolo unde pot fi aflate instrumentele regăsirii omului. Dialogul cu sine devine posibil. Romanul redescoperă, într-un proces de maturizare a paradei tehniciste din proza scurtă, individul, eul, problemele personale. Se produce o reluare în spirală a prozei psihologice interbelice. Numai că o asemenea vână, firească şi necesară, îşi arată curând secitatea. Desigur, se vorbeşte despre revenirea la sentiment şi sentimentalism, despre o resurecție a romantismului, fragil şi disperat, în era noastră superrațională. Omul vrea să se construiască pe sine ca exemplar unic şi autonom într-o lume a celor mai grave şi insolubile dependențe. Dar aceasta nu e totul. Maniera cade rapid în desuetitudine. Stilul „retro" e doar o cale nu un scop.

Proza scurtă a anului 1989 propune o nouă dimensiune a umanului – inefabilul existenței, modul ei de a se răsfira printre degetele dogmei, de a se salva de la orice formă „definitivă" impusă din afară. Reîntoarcerea la metaforă, la simbolul ambiguu, la infuzia de fantastic aduce în scenă un nou realism. Înrudit, până la un punct, cu realismul magic, conservă o mult mai riguroasă implementare în coerența tradițională a realului. Dereglarea, benignă, nu atinge întreaga construcție. Ochiul lucid priveşte timpul omului cu anotimpurile, vârstele, lucrurile şi miresmele proprii, indiferente la timpul istoric; descrie şi narează, cu stil şi forță expresivă, fața diurnă a existenței într-o stare mereu subminată de taină, de noapte, de *dincolo*. Omul nu este om fiindcă se cunoaşte pe sine, ci fiindcă vrea să se cunoască în ciuda instrumentelor imperfecte. Lectura lumii era/este una fremătândă,

înfiorată, pe măsura entropiei şi a veşnicului balans al tuturor datelor. Literatura şi ştiința se umanizează prin redescoperirea umbrei, a vagului, a abiapresimțitului, dincolo de ceea ce pare încă să fie clar şi răspicat. Învolburarea gândului mai presus de faptă. Visul şi fantasma coexistând paşnic cu realul şi raționalul, ba, mai mult, legitimându-le în ordine umană. Metafora ca speranță.

Nuvelele lui Mircea Cărtărescu din *Visul* (1989; *Nostalgia*, 1993) ştiu toate astea şi ceva în plus. O povestire rafinată pe un ton prevestitor ca la Sorin Titel, să zicem, unde la fiecare meandră a Textului pare să stea la pândă Taina, Adevărul. Magia dă târcoale teritoriului reconstituit, recuperat în amintire – copilărie, adolescență – cu o ştiință a înfiorării amintind de Mircea Eliade. Firescul este atât de izbitor, încât perspectiva autorului asupra timpului inocenței bogate este asumată necondiționat de cititor. Ici-colo, distanța dintre autor şi text se modifică derutant, se impune un nou cod de traducere a evenimentelor, la fel de verosimil, de „natural”. Numai că polivalența enunțului face ca granițele visului să dospească pe nesimțite revărsându-se peste realitate. Care e ora adevărată? Toate, desigur. Omul e *mai* complicat, dogma simplifică nepermis. În fața nuvelelor lui Cărtărescu, mi-a venit în minte un tablou al lui Salvador Dali: un grup de personaje (călugări?) în fața unui templu. La altă privire, petele de culoare alcătuiesc portretul lui Voltaire. Cele două imagini sunt perfect „valabile”, de un realism aproape pedant. Dependența, întrepătrunderea lor e stranie şi tulbură confortul diurn. De altminteri, prietenul care vede în pata de pe geamul aburit al tramvaiului profilul lui Goethe sugerează o asemenea tehnică. Nu e vorba de o banală iluzionare optică, nici de simple anamorfoze textuale, ci de miracolul vieții. „Cronica sinceră” a unei perioade ciudate din copilărie lucrează cu migală un tablou în care straturile de culoare sunt, câteodată şi parțial, transparente, dezvăluind o altă ordine posibilă a segmentelor realului. Un „infinit de infinituri” ascultând când şi când de vorba potrivită a „păpuşarului din țeasta fiecăruia”. Realitatea este desfoliată de naratorul „tremurând de poftă şi aşteptare” până se poate întrezări nu doar urzeala, ci şi urzitorul:

> „De unde să fi ştiut atunci că acesta, de fapt, nu era jocul nostru, aşa cum şahul nu e jocul pionilor şi al cailor şi al reginelor?”.

„Cetățean al visului”, tânărul prozator stăpâneşte toate trucurile povestirilor exemplare cu un har care le ridică la rangul de însemne ale originalității:

> „Legile, schemele, firele rămân aceleaşi, dar alungite, strâmbate. Dantelăria prinde viață”: „Căci ce miracol mai contează față de miracolul de a exista şi de a şti că exişti?”.

Iar ştiința aceasta se numeşte literatură.

Poltergeist fantasmatic. Vag pleonastică, sintagma numeşte „monstrul” eliberat de Mircea Cărtărescu şi slobozit în paginile *Jurnalului* (2001). *Monstru* în sensul dat termenului de un Marcel Moreau într-o carte cu exact acest titlu, *Monstre*:

> „O scriitură care nu poate să se mintă pe sine este în mod necesar o scriitură care nu poate disimula mai răul. E, totodată, fatalmente, un Monstru, rănit, dar, cu toate astea, monstru. Paradoxul acestui monstru este de a fi, în acelaşi timp, libertate şi captivitate. Teritoriul pe care se mişcă e vast, de vreme ce e chiar viața interioară, nemăsurata şi obscura subterană a ființei, fără încetare explorată, straniile mele labirinturi către nelimitat... Scriitura profunzimilor mă zideşte neobosit, face din mine un om singur în fața lumii, de care, în fiecare zi câte puțin, mă îndepărtez, fireşte”.

Sigur, „ființa ciudată care gândeşte şi simte în jurnal” nu are de-a face cu persoana socială, etică, intelectuală a autorului. Mircea Cărtărescu ridică aici chestiunea, veche, a cantității de realitate şi ficțiune care se află într-o scriere numită *jurnal*. Şi o rezolvă dinăuntru prin răspunsul cel mai surprinzător şi mai previzibil, totodată, dacă îți iei un răgaz de meditat asupra întâmplării jurnaliere: jurnalul nu se scrie ca să *spui ceva*, ci ca *să fii aici*. Fascinația îi stă în iluzia întreținută cotidian că *eşti* şi ai un *rost* de vreme ce, iată, laşi urme (pe hârtie). Sintagma de mai sus, *poltergeist fantasmatic*, e mai puțin pleonastică dacă te gândeşti la dubla mişcare a imaginarului: inventezi un *mişcător-de-mobile* interioare a cărui existență e deja imaginară şi care nu-ți va face ficțiunea interioară mai puțin imaginară, însă îți va furniza un material de o aparentă concretețe pe care îți poți lucra senin realitatea:

> „Nu pot scrie bine câtă vreme nu sunt eu însumi scrisul meu” şi „Jurnalul rămâne mai departe cel mai adevărat, mai important şi – pe mari *spații de timp* [s.m.] – unicul mod

> de a şti că exist, că viața mea interioară, intrată uneori în strâmtori aproape fără speranță, continuă şi caută largul”.

Fără a avea o legătură directă cu el, „ființa ciudată” este *chiar* el, contradicția aparentă dispărând în câmpul fantasmatic.

Ca în jurnalele lui Gabriel Liiceanu, de pildă (vezi *Uşa interzisă, Întâlnire cu un necunoscut*), ego-textele lui Cărtărescu pot fi subsumate *universului elegant* al cercetătorilor fizicii moderne, cei care caută „legea totului”, sperând să împace ştiința străină acumulată din afară cu ştiința rebelă a ființei muritoare. E prezent şi aici dansul *stringurilor*. Doldora de *corzi* bulucite în căutarea unui sens unic şi împlinit, jurnalele sale respectă şi cerința orizontului unificator.

Sarea şi piperul sunt date, cum e şi firesc într-un numărător de zile, de obsesia, mai blândă ori mai atroce, a trecerii, a muritudinii:

> „Mi s-a limitat atât de mult viața... Mai pot avea atât de puține bucurii. În ultima vreme simt cum mă precipit către dispariție, cum viteza cu care sunt târât spre gaura neagră creşte cu fiecare metru. Sunt dus de un suflu catastrofal şi nu există asperități de care să mă agăț, ca să-ncetinesc alunecarea. Am 40 de ani şi merg în direcția de obşte”.

Îmi vine în minte o povestioară parabolă, ilustrată cu o linie retro a desenului: *X a urcat să repare àcele marelui orologiu din turn. Piciorul i-a alunecat, iar X a căzut din spațiu în timp.* Vinovată e alunecarea lui Cărtărescu – nepremeditată, cred, supusă presiunii contextuale – în detalii spațiale (*viteză*, *metru*, *târât*, *asperități*, toate presupunând pământul/spațiul sub picioare!) când discursul său circumscrie Timpul. De-a lungul jurnalului, planează în spații primejdioase, scrutează abisul, dar supraviețuieşte legându-se, ancorându-se de locuri securizante: bucătăria, balconul, sufrageria.

> „Am avut ieri, stând pe balcon, imaginea valurilor de carne şi praf, generație după generație după generație care acoperă mereu munca şi nebunia şi dragostea şi oasele şi construcțiile şi până şi ființa celor dinainte şi am simțit (nu gândit) că orice aş fi făcut şi orice aş mai face va fi înghițit de necunoştință, uitare, deformare şi, până la urmă, de vid. Nu sunt în stare să-mi trăiesc senin clipa. Nu-mi ajunge ce am fost şi cât voi mai fi, locuind pe piatra asta la rinichi a cosmosului. Am nevoie să reintru înapoia paginii de hârtie, acolo unde pot exista, unde pot să mă bucur de existență. Şi mă gândesc cu

> fericire şi teroare la mutația adusă de ultima trâmbiță. Mi-e inima iarăşi grea, lumea din apropierea pielii mele e iar instabilă (uneori vreau asta) şi aş începe o poveste."

Situarea *înapoia* paginii de hârtie răspunde în oglindă descrierii lui Paul Ricoeur. Pentru acesta din urmă, în cazul literaturii, „a interpreta înseamnă a explicita felul de a-fi-în-lume desfăşurat *în fața* textului" (nu în spate, dincolo de text: o chestiune de *situare* meritând, poate, mai multă atenție, deşi e posibil ca *în fața* şi *înapoia* să însemne aici acelaşi lucru: într-un punct eliberat, atât cât e cu putință, de determinații). Şi:

> „Ceea ce este într-adevăr de interpretat într-un text este o *propunere de lume,* a unei lumi în care să pot locui pentru a proiecta în ea unul dintre posibilii mei cei mai proprii. Este ceea ce eu numesc lumea textului, lumea proprie *acestui* text unic"; „Prin poezie, sunt deschise în realitatea cotidiană noi posibilități de a fi în lume"; „Lumea textului nu e reală decât în măsura în care e fictivă"; „A te expune textului şi a primi de la el un sens mai larg".

Deşi aici e vorba despre interpretarea unui text, am avut de-a lungul lecturii *Jurnalului* sentimentul că viața este tratată de Mircea Cărtărescu aidoma unui text, unul unic, complicat şi rebel, în care varietatea tehnicilor scripturale e datoare mai multor „autori", lucru ce obligă la remanieri. Adevărurile sunt mereu multiple, singurătatea e atroce, funciară şi, paradoxal, imposibilă. De unde răbufnirea:

> „Cel mai idiot lucru e că omul ar fi o ființă socială. Ne dăm seama de ființa noastră strict în singurătate, izolare şi acea eternitate care este nefericirea. Socializarea, de orice fel, înseamnă să fii trăit, să fii cărat de curenți în zone care nu-s ale tale".

Jurnalul, cum spuneam, e fantasmarea unei zone care să poată accepta nume propriu. Căutarea e labirintică, iar rezultatul, mai degrabă o proză onirică, în care timpul şi spațiul îşi amestecă semnalmentele. Personajul conturat ca proprietar al zonei e o ficțiune, nu i se mai poate pretinde să răspundă pentru faptele sale; dar e şi cea mai „adevărată" dintre ființele alcătuitoare ale eului.

Aripile *Orbitor*-ului – *Aripa stângă, Corpul, Aripa dreaptă* – („Şi totuşi stăm între trecut şi viitor ca un corp vermiform de fluture între cele două aripi ale sale. Pe una o putem folosi la zbor, căci ne-am trimis filamentele nervoase pînă către marginile ei; cealaltă ne este necunoscută, de parcă ne-

ar lipsi ochiul din partea dinspre ea. Dar cum putem zbura cu o singură aripă?”) argumentează pagină de pagină „haosul bine organizat” al literaturii despre care vorbeşte Mircea Cărtărescu într-un interviu. În plus, o conştiinţă a legăturii totului cu totul („Totul e peste tot deodată şi-n fiecare clipă“) şi situarea deopotrivă la marginea şi în miezul lucrurilor („pielea mea reprezintă graniţa lumii”), situare care încâlceşte şi descâlceşte ameţitor senzaţii, străfulgerări de gând, cugetări („Există însă, de neperceput decît cu super-organul de simţ al gîndirii, super-simetrii, structuri încolăcite în ele însele şi care anulează, la un nivel mai înalt, curgerea dinspre trecut spre viitor, dinspre tot spre nimic. Cosmosul însuşi, la un nivel mai înalt decît al priveliştii galaxiilor şi quasarilor, se reflectă-n el însuşi, într-o super-minte, al cărei fundament este memoria. Există o memorie universală, cuprinzînd, stocînd şi distrugînd ideea de timp”). Autoficţiune şi raport iniţiatic, „etalon al stilului barochizant, poematic şi muzical” al prozei de azi (crede Gabriela Gheorghişor), *Orbitor* e străbătut de la un capăt la celălalt, de obsesia *dublului* şi a *simetriei*, în toate înţelesurile sale. De viaţă incompletă cu adevăratele sensuri ascunse într-o oglindire inaccesibilă („suntem omizi şi vom deveni fluturi”), ca scindare a eului nu doar între trup şi spirit:

> „Simetria bilaterală a organismului nostru, căci avem două braţe, două picioare, două emisfere cerebrale, doi ochi, doi plămîni, doi rinichi, două gonade, umbreşte de obicei mai subtila simetrie sus-jos, mai înaltă totuşi şi mai adevărată. Căci diafragma, asemeni unui zid între două regate, împarte corpul nostru în două zone cu polarităţi opuse. Peste diafragmă domină semnele de aer şi foc, iar dedesubt, cele de apă şi pămînt. Că braţele corespund picioarelor, centura pelviană celei scapulare e vizibil şi uşor de observat. Corespondenţe ciudate leagă însă organele din cavitatea toracică de cele din pîntec. Că inima corespunde ficatului, plămînii intestinelor şi rinichilor, oricît de diverse morfologic ar părea, orice studiu embriologic o poate pune în evidenţă. În fine, dacă omul răstignit pe o imaginară cruce a sfîntului Andrei îşi pune în evidenţă întreaga magică simetrie (care este una de larvă, de fiinţă cu stadiul evolutiv neîncheiat), cea mai fantastică, mai bizară şi mai ameţitoare diferenţiere, dar şi corespondenţă, o vom găsi la organele de la capetele corpului, între braţe şi între picioare. Capul corespunde sexului, şi toată mistica organizării animale e concentrată aici. Spaţiul e paradisul, timpul este infernul”

– secvența mă trimite cu gândul la *Caietele* eminesciene, cu desenele obsesive ale cumpenei trupului omenesc, cu accentele la fel de obsesive pe creier şi pe sex, ca poli de reconciliat –, dar şi între trecut şi prezent:

> „Căci nu descrii trecutul scriind despre lucruri vechi, ci aerul cețos dintre tine şi el. Felul în care înfăşoară creierul meu de acum creierele mele de sub țestele tot mai mici, de os şi cartilagii şi pieliță. Tensiunea şi neînțelegerea dintre mintea de acum şi cea de acum o clipă, şi cea de acum zece ani, amintirea ca necrofilie”.

Scindare simetric-asimetrică între trăire şi traducerea ei în senzații, apoi în cuvinte, dar şi ca metaforă a jumelitudinii retezate (geamănul dispărut şi regăsit fantasmatic); între fața diurnă şi fantasmele nopții, între trezie şi vis:

> „Simetria rămânea cea mai tulburătoare iluzie de pe lume, vrăjitoria cea mai adâncă a minții noastre. Ea crea pretutindeni fluturi, fluturi cu aripi identice şi neasemănătoare. Orice oglindă era un fluture, muchia ei de sticlă era corpul, iar cele două lumi, fiecare virtuală pentru cealaltă, căci realitatea nu e datul cel mai simplu, ci constructul cel mai complex al minții, – aripile întinse multicolor, de-a curmezişul lumii. Emisferele cerebrale erau un fluture, boțit şi-nghesuit sub țeastă, dar care odată avea s-o sfărâme şi să-şi întindă aripile triumfător. Femeia şi bărbatul închipuiau împreună un fluture tandru şi seducător, de-o parte şi de alta a umanității noastre virtuale. Binele şi răul erau fluturi despărțiți de axa de simetrie a unei săbii atât de ascuțite, că tăişul ei se despica permanent pe el însuşi”; „Îmi vedeam în geamul galben, sub floarea triplă a fantomei lustrei, fața subțire ca o lamă şi ochii cu cearcăne violete sub ei. Câteva fire de mustață făceau şi mai evidentă asimetria gurii, care era de fapt asimetria întregii mele fețe. Dacă unei fotografii de-a mea i-ai acoperi jumătatea stângă a feței, ai avea imaginea unui tânăr deschis şi voluntar, cu trăsături aproape frumoase. Cealaltă jumătate, însă, surprindea şi înspăimânta: ochiul era aici mort şi gura tragică, şi lipsa de speranță se întindea pe întreaga piele a obrazului ca o eczemă. Abia când stingeam lumina în cameră mă simțeam însă cu adevărat eu. Deodată pe pereți începeau să se rotească dungile albastre electric şi verzi fosforescente ale tramvaielor care treceau huruind pe şoseaua aflată cu cinci etaje dedesubt, deodată deveneam conştient de zgomotul îngrozitor al traficului şi de singurătatea şi tristețea fără capăt a vieții mele. Întrerupătorul era după şifonier, şi când stingeam lumina odaia devenea un acvariu livid. Mă mişcam, ca un peşte bătrân, printre mobile putrede, mirosind ca reziduurile marine dintre stânci…”.

Amestec „tot mai mărunțit, mai confuz, mai indistinct, mai aleatoriu de vegetal şi arhitectural” – aşa e şi romanul în înaintarea sa spre straturi tot mai adânci ale autocunoaşterii, gata să-şi devină sieşi hrană:

> „Ce-aveam să mă fac dacă, tot coborînd şi coborînd în catacombele imaginarului, aveam să-i perforez adîncul şi să mă trezesc între idolii îngrozitori, mînjiți de sînge şi spermă, ai arhetipurilor, ai instinctului foamei şi setei, ai reflexului de vomă? Şi dacă aveam să perforez şi zona asta, şi să mă scufund în somatic, încolăcit pe rinichi şi vertebre, sufocat de celulele din care cresc părul şi unghiile, atins moale de peristaltismul mațelor?”.

Visceralitatea e copleşitoare, viermuindă. Rețin aici un comentariu al lui Ştefan Borbély:

> „Percepția lumii ca eschatologie simetrică, pe care o propune întreg ciclul, presupune deconstrucția timpului ca procesualitate, ca istorie liniară, progresivă, şi asumarea sa ca simultaneitate, adânc înrădăcinată în biologie. Astfel, prezentul ca epifanie viscerală, biologică explică majoritatea volutelor imaginare ale *Orbitorului*: timpul iese direct din corp, aşa cum sentimentele sunt prelungiri ale visceralității, el se închide apoi la loc în corp, pe motivul că celulele noastre sunt cele mai pregnante expresii ale morții care lucrează insidios în interiorul nostru sub forma timpului care ne devoră”.

Dincolo de toate astea, Mircea Cărtărescu păstrează controlul lucid şi autoritar al teritoriului pe care l-a inventat/descris tocmai pentru a-l lua în stăpânire. Căci

> „Narațiunea este, mai presus de toate, o problemă cosmologică. Pentru a nara ceva, – crede Umberto Eco, în *Confesiunle unui tânăr romancier* – te erijezi într-un soi de demiurg care creează o lume – o lume care trebuie să fie cât de precisă posibil, astfel încât să te poți deplasa în ea cu toată încrederea”.

De reținut aici cuvintele lui Mircea Cărtărescu însuşi:

> „Unii socotesc cărțile mele prolixe. De fapt, ele sunt jignitor de concise inventare ale lumii. Delirurile mele, privite mai atent, sunt construcții poate prea simetrice şi raționale” (Interviu, revista *22*, 2003).

Ruxandra Cesereanu[16]

Inventare bulimice. Cărțile scrise de Ruxandra Cesereanu sunt, toate, fie că e vorba de volume de versuri, de proze ori de eseuri, provocări. Temele sale preferate ar fi ne-cumințenia (în sensul îndrăznelii de a ataca subiecte parțial tabu) şi autopedepsirea, adică supunerea, în cele din urmă, la cea mai în vogă, mai rentabilă atitudine față de exact aceleaşi subiecte, cu riscul de a lăsa în umbră *trendul* de dragul *modei*. Altfel spus, scrisul ei nu vine dintr-un imperativ interior, strict personal (căci interiorul autoarei mi se pare locuit de disponibilități bogate şi nu o dată contradictorii, o veritabilă *privacy* fiind exclusă într-un miez mereu copleşit şi hărțuit de margini). Ruxandra Cesereanu scrie ca un ziarist cu fler, gata să înhațe subiectul „gras" şi să-l arunce rapid în pagina întâi, înainte ca acesta să se răcească. *Oglinzi, zone vii, grădini ale deliciilor, căderi, purgatorii, oceane schizoidiene, infernuri, obiecte erotice* înfruntate în costumație de *femeie-cruciat* ori de *curtezană*, la care *trupul* şi *sufletul* îşi dispută permanent întâietatea, sunt locațiile predilecte. Ca urmare, talentul incontestabil promite cărților sale să dureze ca opere, în vreme ce unele dintre subiecte şi maniera grăbită de atac le decid soarta mai puțin sclipitoare de quasi-documente ale unei ore istorice trecătoare. Înscenarea e de fiecare dată barocă, adică insinuantă şi copleşitoare.

În *Tricephalos* (2002) autoarea acționează, cum am spus deja, bulimic – înghite rapid orice şi mult, bibliografie ori proprie imaginație, apoi răstoarnă în pagină nedigerat; o curiozitate pentru tot ce are legătură cu trupul, dar o curiozitate artificială, oarecum trucată, care nu-şi lasă răgazul să experimenteze pe cont propriu mai nimic. Atinsă iremediabil de pudori şi inhibiții ale generației precedente, cu o educație „cuminte", Ruxandra Cesereanu *vrea* să fie în pas cu generația următoare, pe care o asistă şi o sprijină cu program. Ar vrea să fie în primele rânduri ale mişcării, dar e copleşită de o veritabilă manie a inventarelor – vezi sârgul cu care copiază *porcării* de pe pereții veceurilor bibliotecii americane. Un exemplu era suficient ca să afli că lucrurile stau cam la fel pe tot globul – aici ar fi fost

locul unui comentariu, al unei concluzii. În schimb, alte zeci de transcrieri (acestea nici măcar traduse – redate în altă limbă, ele sunt parțial anonime, cifrate, pentru a diminua vina/învinuirea). Nu are răbdare/dispoziție ruminantă, de aceea cărțile sale sunt, toate, ingenioase, captivante, chiar seducătoare treceri în revistă – de închisori, injurii, torturi şi texte pornografice. Călătoriile – Paris, Grecia, SUA – sunt alese anume ca spații ale destăinuirii căci, străine fiind locurile, te poți lăsa în voia simțurilor, eşti cumva *incognito*. Ruxandra are, în această carte, comportament şi scriitură de om în vacanță, care a slăbit toate chingile pudorii. Toate? Nu, căci, repet, nu traduce colecția de graffiti. Traduce doar anunțurile din ziare, deja publicate, supuse unei cenzuri, deci legitime, de care nu mai poate fi vinovată că le exhibă. Se imaginează Lolită pe dos, povestind ea toată istoria seducției: perversiunea se reduce astfel şi, paradoxal, pare mincinoasă. Este Alisa într-o lume de minunății interzise, dar minunății atenuate de excesul de podoabe inventate cu un nesaț livresc şi senzual în egală măsură. Trecerea de la călugăriță la femeia cu sâni de kiwi e poezie pură. Şi frumoasă. Mi-o amintesc senzuală şi picantă în tinerețea ei conştientă de sine – studentă, alături de Corin Braga. Nimic ascuns, ascetic ori oprimat. Detaliile erotice puse în seama ei şi a bărbatului ei (respinge numele de *soț*, din motive care îmi scapă; posesivul perechii tradiționale rămâne neatins şi bornant) sunt, şi ele, de o impudoare nu atât artificială, cât jucată, înscenată, cu o plăcere a spectacolului derutantă. Povestea cuplului ține de poveste şi atât – e literatură, cum zice Ştefan Borbély. Când se întâmplă ceva extrem de intim şi special într-un cuplu, uşa rămâne interzisă. Prozatoarea lasă impresia că textul e autobiografic în multe segmente, pentru a nega de îndată autenticitatea personajelor şi a le cere dreptul la ficțiune. În cronica la Liiceanu, comentatoarea pare să nu fi înțeles mesajul. Uşa care a rămas interzisă aşa va rămâne pentru totdeauna. Nici un creator nu va dezvălui totul despre sine – acest totul e vulgar în ordine estetică. El nu poate dezvălui „decât” totul despre imaginarul său. Cum bine spune Gabriel Liiceanu, faptul că mergem toți la toaletă nu ne apropie prin necenzurata lui dezvăluire. Acolo nu-i nimic de dezvăluit. Paharul cu apă al lui Blecher spunea ceva despre viață şi moarte, despre clipocitul miraculos al încă-vieții. Fără împrejurările speciale şi atroce, nu era *decât* un pahar cu apă. Despuierile la care recurge Ruxandra Cesereanu sunt aproape nimic – nici spovedanii, căci nu conțin *păcate* memorabile, grăitoare, nici semne deschise, căci nu spun decât ce spun. Foarte bine scrisă, dezinvoltă, cu

multe întredeschideri la fiecare pas, incitând la comentarii şi polemici, la curent cu ce se poartă acasă şi prin vecini, cu un limbaj colorat, mustind de poezie gata să ţâşnească, îndrăzneţ şi neruşinat pe alocuri, încântat de propria îndrăzneală şi degustându-şi neruşinarea cu delicii evidente, *Tricephalos* e o carte neterminată. Am rămas cu această senzaţie. A adunat materiale multe, de bună calitate, s-a lăcomit şi la lucruri mai ieftine, a făcut şi planurile, dar a uitat să pună acoperişul, cel care dă oricărei construcţii compozite unitatea. S-a *documentat* asupra unui subiect până nu de mult oprit şi a făcut-o din perspectiva ambelor sexe, atât cât e la îndemână. Nu e o poveste încărcată erotic, în ciuda persoanei întâi a confesiunii, ci jurnalul de bord al unei expediţii. Jurnal în seama căruia se va putea scrie, cândva, o carte rotundă.

Naşterea dorinţelor lichide (2007) face un pas mai departe în arta inventarelor nestăvilite, numărând, fără suficientă adâncime, cu vibraţie limitată, *atingeri, postbărbaţi* (107!!)*, bărbaţi de zi şi de noapte, de niciodată şi de totdeauna.* La capitolul inventare utilizate ca manieră comodă şi apetisantă de cuprins diversitatea lumii, am trimis deja la cartea din 1995 a lui Péter Esterházy, *O femeie* (Humanitas, 2002). În fond, e o încercare de (re)luare în stăpânire a trupului – mai întâi a trupului celuilalt, cel iubit, cel dorit, cel privit, apoi şi a trupului propriu, prin recul. Mărturisirea finală e a *contopirii*, dar nu erotice, aş zice, ci o recunoaştere a, în cele din urmă, asemănării. Un aer de androginitate se simte şi la Ruxandra Cesereanu. Ambii se *documentează* asupra unui subiect până nu de mult oprit şi o fac din perspectiva ambelor sexe, atât cât le e la îndemână. Nu e, repet, o poveste încărcată erotic, în ciuda persoanei întâi a confesiunii, ci jurnalul de bord al unei expediţii. Proza autoarei nu poate ţine pasul, deocamdată, cu cântecele negre din *Kore*, să zicem. Spaţiul avar al plachetei lirice obligă la unitate, la focalizare şi la adâncirea poveştii despre centaurul din noi, dar şi despre frumuseţea năucitoare a cuvintelor împerecheate la umbra bibliotecii când afară soarele e, şi el, fierbinte („măruntaiele îmi sunt înfocate...”; „Cu sfială mi-ascult inima umflată de ploi, / un fruct mişcător, hoinar prin copacii dorinţelor”).

Privirea caleidoscopică. Într-unul dintre numerele *Bucureştiului Cultural* din toamna lui 2009, vorbeam despre starea prozei româneşti de după 1989 şi etapele sinuoase ale ieşirii sale din conul de umbră în care o împinseseră jurnalele detenţiilor şi operele cenzurate. Despre reeditarea în tiraje de salon

a marilor romane ale deceniilor şapte şi opt şi rezistenţa lor în timp graţie ambiguităţii bogate la care recurgeau; nesfârşitele certuri canonice, doldora de noi teze şi cenzuri, plus etalonul *est-etic* aplicat abuziv şi fără nuanţă; greutatea cu care al doilea obsedant deceniu românesc îşi găseşte oglinda potrivită; dar şi despre câteva romane ale lui 2010, cum ar fi *Provizorat*, al Gabrielei Adameşteanu, sau *Un om din Est*, al lui Groşan, care aduc proza românească la zi. Un argument al acestei *aşezări* îmi pare, spuneam, şi marea, consistenta diversitate a formulelor romaneşti care coexistă paşnic de câţiva ani buni. Romane ale marginalităţii cu deschidere istorică stau alături de cărţi ale relocuirii înmiresmate a trecutului („locul unde ne simţim cel mai bine“ – Tim Adams), de savuroase romane cu *întoarceri* şi *fugi*, dar şi de înscenări baroce, adică insinuante şi copleşitoare, precum în *Angelus*, al Ruxandrei Cesereanu, sau de o veritabilă „trilogie a deshumării” (vezi romanele Dorei Pavel).

Angelus (2010) nu e neapărat o surpriză în scrisul Ruxandrei Cesereanu. Aş putea reţine o notă ironică mai accentuată şi o testare cu vârful peniţei a umorului, însă, altminteri, romanul se aliniază seriei inventarelor ei lacome, nesăţioase, bulimice şi provocatoare. Îndrăgostită de joc şi „împieliţare” (un termen al lui Mircea Ghiţulescu), experimentează de ani buni şi neobosit ipostaze, măşti, roluri, cu dezinvoltura şi nesăbuinţa personalităţii multiple – *alteri* dintre cei mai surprinzători şi mai excentrici îi procură aventuri inedite şi-i pun la îndemână teritorii virgine în care exuberanţa sa se poate desfăşura în voie. Ambiţioasele cronici ale ororilor (despre gulag, tortură, infern etc.) nu fac excepţie: bibliografia imensă este parcursă cu sufletul la gură, fugitiv, neruminant, cu o grabă de a inventaria care riscă să amestece culori, criterii, valori, să relativizeze chiar mai mult decât şi-a propus. Jocul ei un pic pervers cu Textul se mulează pe orice subiect, dar Ruxandra Cesereanu nu ţine cu tot dinadinsul să-şi atingă scopul prescris de titlu, ci ţinteşte, mai degrabă, eliberarea de bibliografia sufocantă şi lansarea unei (auto)provocări. Nesaţul livresc şi senzual în egală măsură („lăcomia noastră de alte lumi imposibile”, „să hăpăim hulpav tot ceea ce nu este omeneşte posibil”) intră din nou în joc odată cu *Angelus*. De data aceasta, Ruxandra Cesereanu îşi este sieşi învăţăcel la *atelierele de scriere* deja celebre. Pentru un nesăţios, universul „nu poate să aibă o singură poveste, ci mai multe variante de poveste“. Faţă în faţă cu lumea, dar şi cu propriile abilităţi expresive şi imaginante, scriitoarea are evidentă oroare de actul alegerii. Hăituită de oferte nenumărate şi diverse, încearcă cu aproape

disperare – fie ea şi jucăuşă şi în stare să deguste cu delicii chiar dilema în care se află – să acopere cât mai multe dintre valențe. Privirea şi scrisul îi sunt caleidoscopice. Ba, aş zice, şi firea. Şi în cel mai scurt şi banal schimb de cuvinte, o simți zvâcnind nărăvaş pe loc, gândul îi zboară deja la conexiuni viitoare ori măcar (co)laterale; nerăbdătoare să răstoarne caleidoscopul clipei, să-i surprindă un alt desen, o altă configurație, nu te vede şi nici nu te ascultă până la capăt. Ea ştie, prevede, proiectează, fantasmează. Lumea e un amestec amețitor şi apetisant de cioburi colorate, ar fi cruzime să aleagă o singură îmbinare pentru a o aprofunda. De mirare că superficialitatea nu încape în forfota ei, impresia finală fiind de vastă şi dezinvoltă cuprindere.

Schema din Angelus e gen *policier* ori anchetă sociologică. Se dă un cadru, neapărat închis, limitativ şi de criză, căci inedit, căruia diversele grupuri umane sunt chemate să-i gestioneze condițiile, să li se adapteze, să le facă față. Totuşi, o *Cursă de şoareci* (à la Agatha Christie) era prea puțin ofertantă. Acolo un număr redus de indivizi se află într-o situație limită şi le e urmărită reacția. Ruxandra Cesereanu are nevoie de avalanşe, potopuri, aglomerări. Cadrul pe măsură e chiar această întrebare introducând artificial insolitul (vezi condiționalul):

> „Şi dacă, într-o bună zi, trei îngeri s-ar pogorî peste oraş?”.

O varietate infinită de profesiuni, vârste, atitudini, situări, ideologii, prejudecăți, reacții pot fi revărsate între „copertele” acestei circumstanțe inventate şi agravante. Toți eroii ei primesc domiciliu forțat în oraşul-cu-trei-îngeri şi sunt siliți să reacționeze în funcție de portretul robot al condiției lor sociale, dar şi cu ingrediente picante adăugate după bunul plac al prozatoarei. Parada e satirică, umoristică, dar mai ales dezlânat-jucăuşă, dezmățat-pofticioasă. Recuzita e mixtă şi la vedere. Întrebarea-temă e pusă, pe rând şi amestecat („întrebări piezişe, netrebnice, întrebări neîndestulate, necuvenite”), locuitorilor Metropolei: anchetatori, filosofi de mahala, oratori improvizați, preşedinți gureşi, negustori mărunți, patroni de baruri subterane, politicieni cu modele reale transparente, fețe bisericeşti alunecoase, bețivi, vecine cu bigudiuri, buldozerişti, animale şi, oarecum privilegiați, copii (poeți?) – mulțime pestriță, „de strânsură şi năvală”, ca şi textul care o convoacă. Undeva sub această forfotă impetuoasă, „drăcuşorii” – care ştiu despre toată istoria exact cât autoarea, „Aghiuță”

fiind sforar ficțional ingenios şi ghiduş, de spiță bulgakoviană. Fragmentar şi imperfect („Iar îngerul a înțeles. Dar, şi dacă nu ar fi înțeles, totuna ar fi fost”. Nici măcar apocalipsa „nu trebuie să fie ca la carte”), autoarea înşiră liste nesfârşite şi inutile, simple „bomboane mentolate”, complotând cu „cititorul şugubăț” –

> „Să ne fie îngăduit a ajunge cu scormonitul reacțiilor de tulburare, înminunare şi fantezie bolnavă ori sănătoasă şi prin alte părți mai puțin cunoscute”.

Un creator de parfumuri huysmansian, un vânător de umbre chamissoesc gata să adauge poțiunii textuale arabescuri de vorbe despre cea de-a doua viață, cea a „spumoasei, aluvionarei ficțiuni” – într-o construcție livrescă, în care totul e liber, neaşteptat, divers, în voia vorbelor, chiar şi atunci când îngerii tac. Mai la o parte, adastă un Dumnezeu visător şi melancolic. Şi o *Zonă* tarkovskiană. Ici-colo, autoportrete în fărâme, umbroase, parțiale şi alunecânde. Lui Dumnezeu cel oțios i se poate ține oricând locul sub chip de Merlin („citea cât putea şi înghițea informație”;: „construise din ambiție şi autohipnoză A Doua Viață”; o Arcă în care „se găseau toate rasele, sexele şi tipologiile umane, plus toate animalele de pe continente, inclusiv jivine inventate, fantastice”; „simțea cum îl mănâncă degetele să imagineze imediat” îngeri; „nu avea nevoie să-i vadă în carne şi oase pe îngeri, întrucât ar fi putut să-i plămădească din nimic: […] o Angeliadă gravă şi veselă în acelaşi timp, asta era ceea ce poftea Merlin. O hoardă, un convoi de îngeri” […], iar „idiomul de comunicare era esperanto, Merlin ştiuse de la început că va avea nevoie de o *limbă ca un curcubeu*” – s.m.) ori de Mesmee („zbura împiedicat, burzuluită parcă de aerul nu foarte transparent din A Doua Viață şi de zidurile din jur de care se tot lovea” […] în Țara Ciupercilor, „zburase ca o vrăjitoare sau ca o magiciană”; „…foşneşte şi se agită, … concentrată pe zborul ei imperfect… *o fetiță matură*” – s.m.).

Dezinvoltă şi amuzată, iarăşi, în sinea sa de perplexitățile pe care le provoacă, Ruxandra Cesereanu are o plăcere a spectacolului polifonic derutantă. Trecând în revistă formele „ceptive” ale prozei româneşti, o înscriam la *receptivi*, cei care mizează totul pe cumul de poveşti despre lume. Ei alcătuiesc liste, serii, dicționare de întâmplări şi personaje. Inventariază diversitatea lumii din/în cuvinte. Sunt trezorieri de poveşti şi formule epic-existențiale. Gurmanzi şi gurmeți ai „spumoasei, aluvionarei ficțiuni”, înhățând hulpav orice „(lung) prilej de vorbe şi de ipoteze“ şi

asumându-şi deschiderea şi neîncheierea (printre receptivele originare: *1001 de nopți*, *Decameronul*, *Hanul Ancuței*). Şi un surogat de nemurire.

În *Un singur cer deasupra lor* (2013) lucrurile nu se schimbă fundamental, deşi romanul a fost receptat ca performanță de scriitură realistă la o scriitoare preponderent fantastă. Ruxandra Cesereanu spune ea însăşi într-un interviu:

> „Nu e un roman istoric. E o frescă cu scene de viață, o frescă mentalitară despre comunism”.

Cumulul de poveşti lucrează şi aici mozaicat, fresca e lucrată în manieră pointilistă, aş zice, cu nuclee epice autonome, încercând să înregistreze mai degrabă diversitatea de atitudine şi de situare față de un anume regim decât trăsăturile definitorii ale regimului însuşi; dar, luând distanța cuvenită, cititorul poate reconstitui şi liniile unui portret de epocă. Tania Radu îi numără izbânzile:

> „Forma prozei scurte privilegiază fermitatea şi limpezimea, iar ele transmit fără efort subtextul superior didactic al cărții, căci romanul Ruxandrei Cesereanu este, întâi de toate, *un proiect* [cu] o țintă clară, bine definită din start (complicata, lunga şi încă improbabila ieşire din amnezie prin „memoria morală”), plus instrumente şi plan de lucru pregătite lucid”.

Gabriel Chifu[17]

Obstacole pentru un „corp repede trecător”. Scriind despre antologia *O sută de poeme* apărută la editura *Ramuri* (2006, prefață Nicolae Manolescu), extrăgeam, cu ochii şi pe ilustrațiile afine ale lui Marcel Voinea, o trăsătură definitorie a scrisului lui Gabriel Chifu – situarea obiectivului pe două planuri aparent divergente, de unde tensiunea calmă, dar nu mai puțin vibrantă a textelor. Poetul şi prozatorul (de la *Sălaş în inimă*, 1976, la *Bastonul de orb*, 2003, de la *Unde se odihnesc vulturii*, 1987, la *Relatare despre moartea mea,* 2007) alcătuiesc o structură scripturală scindată şi „nețărmurită”, în curs de obstinată, dar senină şi

cumva împăcată spargere a limitelor. Răul însuşi, al înțeleptului ori al Lumii, e fascinant şi ocrotitor, preschimbat fiind, sub gâlceava textului, în relansator al chestionarului ființei. Gabriel Chifu refuză monocromia oricărei „ideologii”, conservându-şi uimirea şi disponibilitatea la semnale, şi ele nețărmurite. Închegarea eului integrat, cel care alege un sens şi atinge un consens al eurilor multiple din dotarea individului, este amânată. Şansa unor experiențe în registre diverse şi chiar opuse e exploatată deschis ca remediu la oțiu şi singurătate. Astfel, şi în *Fragmente din năstruşnica istorie a lumii de gabriel chifu trăită şi tot de el povestită* – 2009; ilustrația copertei e semnată de acelaşi Marcel Voinea, iar Nicolae Manolescu scrie „de mână” textul escortă –, avem a face cu un „inventar al existenței” cotidiene şi cotinocturne în care accentul cade pe diversitatea derutantă a secvențelor alcătuitoare şi a interpretărilor pe care acestea le acceptă, punând între paranteze sensul unic şi rotund al unei încheieri definitive. Personajul de pe copertă, evoluând pe panta unui acoperiş abrupt şi colorat, în noapte, legat la ochi, pe un soi de scaun cu rotile, e un orb breughelian căruia încremenirea anume a tabloului îi acordă un cec în alb şi răgazul unor scenarii salvatoare. Tot astfel, *gabriel chifu*, povestitorul istoriei năstruşnice a lumii, numără clipe, ore, tristeți, uimiri, deznădejdi şi mai ales *aşteptări*, toate pe buza prăpastiei. Întâmplările reconstituite sunt tatonante, nu duc anume undeva, personajele rememorate sunt lăsate în stadiul de crochiu larg promițător, adevărul lor e îndoielnic, amintirea joacă feste, martorii s-au rărit, spectacolul se derulează pe scena *semnelor memorative* şi trebuie crezut pe cuvânt, pe cuvinte:

> „Am purces să reînsuflețesc o lume pierdută, foarte particulară, foarte a mea, o lume care nu mai există niciunde şi nicicum decât astfel, fragmente, cioburi, în mintea mea, în sufletul meu. Sentimente, senzații, întâmplări mici în sine, dar pentru mine de importanță cosmică, spaime, obsesii, închipuiri, persoane prețioase şi uitate … toate creionate, aduse în limbaj prin nişte desene în stil naiv” –

mărturiseşte autorul într-un interviu cu Gabriela Adameşteanu. Şi adaugă:

> „Cred în proza de tip palimpsest, în care straturile succesive de semnificații se însumează dând sensul ultim al cărții, care este interogativ şi spiritual”. Viața însăşi este suprapunere de straturi/vârste a căror „realitate” stă întreagă în povestea legitimatoare.

> Amintirea e ritual în singurătate şi nu acceptă reguli străine. Nu poţi spune „hai să ne amintim.” Întrebi, cel mult, „îţi aminteşti?”.

O faci sperând că întâmplarea cu pricina are măcar câteva puncte comune, câteva „atingeri” – căci nu-i de neglijat componenta *corporală,* de indefinibilă senzualitate*,* a rememorării –, în evocarea ta şi a celuilalt.

Şi în *Fragmente*, precum în cele *O sută de poeme*, trece în fundal, şuierând a moarte şi a viaţă, *Trenul de Calafat*. *Moartea* („probez moartea, / ca-ntr-un magazin când îmbraci / o haină şi încă una / căutând-o pe cea potrivită. / încă nu mi-am aflat măsura?...”) şi *lumina* (cu nenumărate succedanee, de la soare şi rază până la lumânare) îşi dispută din nou întâietatea, asistate de *umbre* prelungi întinse pe acoperişul zilelor. Mici experimente ale imponderabilităţii încurcă, şi de data asta, primejdios, tărâmurile de *aici* şi de *dincolo*, cu ceva, repet, din zborurile fantasmate de un Adrian Popescu, de care îl apropie nu doar aspiraţia molcomă spre *celestitate*, dar şi, descopăr acum, o coincidenţă biografică *grea*: amândoi îşi pierd mama la vârsta tremurătoare şi incertă a adolescenţei:

> „Apoi mama a murit în accidentul acela nefericit (o, de atunci viaţa e ca o casă cu acoperişul spart!...), aveam şaptesprezece ani atunci…”.

Această moarte încarcă *Fragmentele* cu o tânjire înfiorată şi cu o zădărnicie care subminează fărâmele de certitudini recuperate cu trudă. Gabriel Chifu are 55 de ani. Consumator hulpav de poveşti –

> „Mâncarea mea preferată şi băutura mea preferată erau cuvintele, cuvintele adunate-n poveşti” –,

a ajuns la răscrucea firească a oricărei existenţe omeneşti. Dintr-o dată, viitorul se subţiază, nu promite nimic altceva decât apropierea morţii, singurul sprijin mai poate fi aflat în trecut, în recitirea pe cont propriu a drumului parcurs. Nu doar fiindcă trecutul e un *spaţiu* – orice timp consumat devine spaţiu al memoriei şi poate fi străbătut în voie, pe sărite, cu adăstări şi accente libere, cu remanieri – şi, deci, nu macină, ci şi fiindcă rostul încă-înaintării poate fi aproximat, oricât de firav şi de ficţional, prin cântărire retrospectivă:

> „regula acestor însemnări tocmai aceasta este – să mă descurc de unul singur, [...] să cobor în memorie aidoma unui scufundător în apa adâncă, primejdioasă a mării, să cobor bucurându-mă când descopăr cioburile prețioase, aceste fleacuri, să le scot la suprafață şi să încerc să le descifrez, să le pun în lumină, să recompun de unul singur vasul, întregul”.

Tanti marioara spune minciuna tradițională a ficționarului care îşi asigură dreptul la propriul adevăr:

> „Eu uit totul, încurc totul, nu țin minte nimic, nici măcar suferința, sunt ca râul pe luciul căruia nu rămâne nici o urmă, curge înainte senin, netulburat”.

Pe urmele copilăriei şi ale tinereții – tărâm exclusiv mental – nu te poți întoarce decât prin minciuna romanescă, locurile memoriei sunt constructe, nu realități, dar forța lor este cu atât mai uimitoare.

Vârsta de cumpănă aduce cu sine şi extenuarea în urmaşi, o anume degajare de răspundere:

> „Andrei şi alexandru: tăcut mă mut în ei, mă scurg în ei ca apa rece din ulcior în gura însetatului”.

În plus, gândul morții – de la

> „deşi exersez cu sârguință, neîncetat, nu mă pot obişnui cu gândul că într-o zi n-am să mai fiu”

până la

> „acum moartea îmi este familiară, ea este teritoriul meu, o încerc, mă încearcă” –

este brutal secondat de semnalele trupului ca unic garant al durării:

> „Am simțit deodată cât de precară e alcătuirea asta de sânge, de carne. [...] Corpul meu mă ține legat de pământ, de mare, de cer, de vânt, de lumină […] Corp repede trecător, corp repede trecător, corp repede trecător”.

Partea întunecată a relației cu propriul trup e tradusă în strania boală abstractă a „gâlmei”, care creşte „nepăsătoare şi de neoprit” şi e purtată „ca o osândă”. Metaforă terifiantă a morții intravitale.

Crezând în „celestitate” şi, măcar din când în când, în doza de ne-omenesc (căci de o puritate şi înălţime nimănui la îndemână) a scrisului „mare”, Gabriel Chifu judecă prefăcut micimea unor biografii de oameni mari, ştiind prea bine că opera se hrăneşte din întregul unui destin, că viaţa măruntă adastă în fundal şi pune şi ea umărul, în felul ei, la clădirea edificiului care va dăinui. O viaţă oricât de „mare” e fără valoare în durata lungă a Istoriei dacă rămâne *nepovestită*, tot aşa cum vieţi mărunte pot alimenta poveşti exemplare, durabile.

Dedublarea invocată laitmotivic e una de două ori naivă fiindcă sinceră şi necugetată în ambele ei segmente (jucate!). Vârste succesive, răspunsuri încropite la accidentele Istoriei, intersectări cu oameni şi cuvinte sunt prinse în paginile cărţii cu privirea aţintită pe ceea ce au tăcut la vremea lor şi cu sfătoşenia celui ce ştie acum mai multe decât odinioară. Gabriel Chifu descrie totul fără intenţia de a epuiza povestea, promiţând tacit prelungiri şi un „va urma” tonic. Cititorul se poate identifica uşor cu multe dintre secvenţe şi poate răspunde fără să stea pe gânduri invitaţiei la poveşti înţelepte, câteodată grave, câteodată şăgalnice, adesea condimentate cu un umor de bună calitate, un fel de haz de necaz al omului sub vremi care nici măcar cu vremea sa proprie nu şi-a încheiat socotelile şi nici nu speră s-o facă degrabă. Descoperirea timpurie că

> „aici, la calafat, noi suntem la o margine a lumii”

obligă ea însăşi la privirea înapoi. La capătul lumii, viitorul e suspendat, toată nădejdea stă în trecut. Şi în fantasmă, calea onirică fiind una regală când e vorba de compensat carenţe destinale:

> „Cu timpul, visele, închipuirile s-au rafinat şi le-am trecut în poezie”.

Frânturi poematice împodobesc şi *Fragmentele*, asigurându-le o deschidere în plus şi adăugând savoare lecturii.

Aura Christi[18]

Spuneam altădată că Aura Christi trăieşte la o temperatură mereu mai înaltă decât a pământenilor de rând şi o presimţeam chiar ameninţată, când şi când, să-şi piardă „pământarea”. Cărţile ei, fie că e vorba de versuri, de eseuri, de proză (*Vulturi de Noapte: Sculptorul, Noaptea străinului, Marile jocuri, Zăpada mieilor, Cercul sălbatic*), sunt tot atâtea largi, răbdător înfrigurate, nesăbuite şi pedante *exerciţii de descriere* a călătoriilor repetate şi halucinate în profunzimile înalte ale fiinţei, în general, ale sale, în particular.

Vulturii de noapte. Copleşitoare voinţa cu care trudeşte la înălţarea unei opere (*înaltul* se propune singur ca marcă la o scriitoare care nu-şi lasă răgazul de a se bucura, măcar din când în când, de lucrurile joase ale timpului ei/nostru). Aura vrea, nu-i nici o îndoială, totul. De aceea, ciclul *Vulturii de noapte* nu se citeşte uşor. Nu doar fiindcă, pentru lumea grăbită de azi, e prea vast, ci şi fiindcă (îl) sufocă tocmai partea lui cea mai bună: ideile. Adică, roman eseistic şi semi-autobiografic fiind, autoarea pune în pagină tot ce a citit, gândit, visat, simţit, ruminat faţă în faţă cu lumea, într-o cursă halucinantă şi deloc răbdătoare cu propriul timp. S-a născut, într-adevăr, *bătrână*, cum spune singură undeva, căci meditaţia sa asupra vieţii/lumii/existenţei n-are decât foarte puţin din strălucirea uşuratecă şi încântătoare a tinereţii. Dar, în acelaşi timp, netrăită fiind, viaţa nu ştie să aleagă, nu are nici un reper al său şi numai al său. Cărţile te incită la nenumărate paranteze/ aparteuri/ divagaţii/ polemici despre toate subiectele zilei şi ale veacurilor, căci nu intervine decât arareori vreo distincţie ori un accent, despre toate se vorbeşte la fel de grav/serios/apăsat, din perspective absolute şi, iarăşi, încrâncenate, fără surâs. Cititorul nu poate citi fără creion în mână, căci e provocat la fiecare rând să aprobe ori să conteste o *încheiere* (până şi îndoielile sunt ferme şi definitive, *închid* un paragraf pentru a putea trece la următorul, cartea înaintând din bifare în bifare de teme, motive, subiecte). Nu-i de mirare, atunci, că un personaj mărturiseşte: „nu am organ pentru Caragiale”. Era de presupus, căci lipseşte autoironia, mica măsură omenească; totul se vede în dimensiuni sublime, unice, înalte. Autoarea şi personajele sale nu au privilegiul distanţei, deşi îl mimează, adesea, cu destulă îndemânare. De aici aparenta lipsă de consistenţă. Prea dense şi prea pline, personajele sunt/par, în cele din urmă, simple *recipiente* în care pot fi turnate nenumăratele eseuri şi divagaţii, filosofii de o autonomie câteodată suspectă, fără rădăcini. Divagările, parantezele, schiţele, valorizările

tatonând la nesfârşit marile teme, cu un patos cognitiv şi explorator excesiv, pot fi citite, cu interes şi aparteuri afine, separat, dar nu alcătuiesc o construcţie armonică/simfonică tocmai din prea-plinul la care sunt supuse, pe viaţă şi pe moarte. *Povestirea* – punctul de fugă ultim al oricărui roman, chemat să fascineze cititorul şi să organizeze revărsarea analitică, (auto)reflexivă – e sufocată. Eroii Aurei sunt „prinşi în luminiş" – dincolo de trimiterea livrescă, e vorba de situarea permanentă sub un centru luminat de reflectoare – *altfelul* e obligat să iasă la suprafaţă printr-o lectură insistentă în cod înalt. Confesiunea e şi ea străină şi rece, insistent analitică:

> „te intimidează propria existenţă, uimirea de a fi tu însuţi într-un timp şi spaţiu anume aşa cum eşti şi nu altfel, având o formă dată: două picioare, două mâini, sexul (mereu neînţeles, străin)...".

Din rasa celor care văd idei, personajele nu au căldură proprie. Forma omenească e, mereu, prea strâmtă. Trupul e un *dat*, îngăduie puţine îmbogăţiri şi acumulări.

Efortul lucidităţii faţă în faţă cu propria statură rămâne în continuare vizibil. Fixarea obstinată pe proiectul de sine deschide nenumărate ferestre pentru a le închide în clipa imediat următoare. Întâmplarea crispează, pune distanţă acolo unde comunicarea ar trebui să se petreacă nestânjenită. De acord că şi viaţa printre cărţi şi idei e un subiect de roman dacă aşa e viaţa ta ori a personajului tău. Aura Christi ar putea spune ca în *Jurnalul* lui Gide:

> „nu de mine m-am interesat, ci de conflictul anumitor idei cărora sufletul meu le-a fost doar scena şi în care funcţia mea nu era atât aceea de actor, cât aceea de spectator, de martor".

Atâta doar că nu *anumite* idei ocupă scena, ci multe, nenumărate, bulucite, spectatorul dinăuntru fiind el însuşi depăşit de marea desfăşurare de forţe de pe „scena" sa. Ca la interbelici, sunt de văzut aici şi

> „halucinanta goană după adevăr, o nostalgie profundă şi lucidă a unei realităţi fixe, un dor de cunoaştere, de verificare, de descoperire şi precizie"

(enumerate de un Mihail Sebastian). *Bildungsroman* ambiţios, cu mari secvenţe excelente despre complicata relaţie maestru/discipol; despre nevoia de autonomie la fel de acută ca aceea de apartenenţă – tânărul fiind

hărțuit deopotrivă de chemări tulburi ale ființei sale neterminate şi de nevoia de a păşi pe urme sigure; despre artă ca *modus vivendi*, despre auroral şi crepuscular, *cartea* Aurei Christi e, încă o dată, copleşitoare.

Marile jocuri (2006). Fireşte, cititorul îndrăgostit de intrigă, de acțiune va urmări cu sufletul la gură hățişul epic propriu-zis – cel în care se urăşte, se iubeşte, se ucide, se moare, în care încap incestul, trădarea, *fapta*, în care se întâmplă lucruri de povestit mai departe, cu mâna la gură a uimire, a curiozitate „tramatică". În ce mă priveşte, însă, toate acestea se estompează, important rămânând romanul eseistic şi pseudo-autobiografic; *autoficțiune în canon* (muzical) i-aş spune, multele personaje fiind mai multele fețe reale, imaginate, posibile, visate, ficționate ale unei scriitoare multivalente, fețe de-curgând una din cealaltă, completându-se, ducând mai departe o frază, o idee, un fior. Chiar dacă acesta e destinul personajelor dintotdeauna – a mărturisi frânturi despre lume, dar şi despre autorul lor –, în cazul Aurei Christi lucrurile sunt complicate de predispoziția sa ruminantă, de infinita despicare a firului în patru, într-o cursă fascina(n)tă şi deloc răbdătoare cu propriul timp, cu propriul trup („Am un trup kafkian, trebuie mereu să fac economie de energie, sunt pusă în situația de a-i suporta mizeriile, căderile, împuținările, felul brutal, violent, în care mă azvârle în boală, făcându-mă – la ceva mai mult de treizeci de ani, totuşi – să mă simt o epavă, un obiect netrebuincios, aruncat pe marginea umanității. Dumnezeu mi-a dat o voință maniacală, un creier puternic, însă a uitat să-mi dea un trup sănătos, iar învelişul acesta de carne al sufletului meu e atât de amăgitor, Doamne, atât de amăgitor!" spune un personaj). Exuberanța ei e îngândurată, meditativă, întrebătoare. Prozatoarea nu se uită pe sine şi nici povara net asumată a descrierii interioarelor sale (aceste file „mă conțin, în toate splendorile şi mizeriile mele. E radiografia unei metamorfoze nesperate, pândită de multiple pericole, contradicții, împliniri şi deraieri… Radiografia ființei mele, mânate – ca să mă sprijin puțin de Goethe – de interese superioare"), dar nu-l uită anume nici pe cititor. Aparteuri de genul:

> „Mai era ceva. Şi vom spune negreşit ce anume, nițel mai târziu"; „nu era vorba decât de o aparență. Am scris *decât*? Cine a spus că aparențele nu contează?! Ce enormitate! Aparențele sunt totul, oricum, aproape totul!"; „Dar aici greşim; stop. Nici peretele, nici tabloul nu erau – cum am spus?!, da, banale –, aşa cum nimic din jur nu e şi nici nu poate fi, nu are organ să fie banal; totul e unic, aici şi acum, o dată şi în vecii vecilor,

totul se întâmplă în întreaga ființă, în fiece secundă, definitiv, irepetabil în infinita repetabilitate. Ne înnămolim în lutul secundei, decupăm – tot timpul aproape! – soarele negru al clipei. Amin" etc. etc.,

deşi nicidecum neobişnuite şi nici inovatoare, ca tehnică, au, în cazul Aurei Christi, o doză în plus de gravitate, de *adevăr*, căci înaintarea sa pe versanții abrupți ai ideilor are nevoie de sprijin şi de relansatori periodici, de *însoțire*. Ghiduş doar în aparență, procedeul e şi el un *exercițiu de descriere*, face parte din *proiect*. Nu paranteze ori momente de respiro sunt aceste apeluri, ci, cum se vede şi din secvențele transcrise mai sus, rapide despicări în pereții laterali ai labirintului pe care îl traversează cu tot instrumentarul în alertă. Iar cititorul ține, aiurit şi câştigat pentru *marele joc*, pasul.

Memoria, secondată de imaginație, se comportă „ca şi cum de mine ar depinde totul" (Camil Petrescu). Are acel „narcisism infantil", în sens freudian, pe care Marthe Robert îl pune în seama romanului:

„amplifică şi eternizează toate obiectele cu care se poate identifica".

Aura Christi spune:

„Important e că deocamdată sunt, deocamdată visez şi scriu".

Există aici superbia creatorului obsedat de arta sa, importanța pe care şi-o câştigă prin efortul autodefinirii permanente, dar şi gândul morții deconspirat de acel repetat *deocamdată* al asumării vremelniciei. Într-o secvență precum:

„Cea mai mare pedeapsă pentru mine ar fi să mă ia Dumnezeu prea devreme. Eu trăiesc cu gândul la moarte zi de zi, ceas de ceas; *ea*, moartea, e în mine, e acolo, o simt cum mă adulmecă pe dinlăuntru, nemernica, ce-aş fi făcut fără ea, duşmanca asta rasată şi puturoasă, harnică şi plebee? Ştiu că pot orbi în orice clipă – realitate care mă scoate din minți uneori, făcându-mă să mă adun, să mă concentrez în sublimul efort dramatic de a da tot ce este mai bun, mai frumos, mai înalt şi mai ales, în mine…"

sunt puse alături, brutal, două dintre motivele de rezistență ale romanului: *moartea* şi *privirea*. Ambele, *arte* deprinse prin exaltarea patetică a reversului lor şi punerea lui în criză. Căci moartea intravitală, cea care valorează toate gesturile dinăuntru şi din afară ale ființei, e călăuza care,

departe de a face drumul *vieții* mai ușor ori mai senin, îl presară cu spaime și coșmaruri. Autoarea, ca și personajul său, *știe* că moare, *știința* conferă alertețe și febrilitate înaintării sale prin ceața zilei, însă nu și calmul înțelepciunii ultime. Tot așa cum *privirea*, prețuită la superlativ de un ochi obișnuit și dornic să disece aparențele *plastice* ale împrejurului, e tulburată se spaima *orbirii*. Ambele spaime – a finitudinii și a cecității – încarcă partitura cu acute, nu-i adaugă bemoli. Nu o tristețe gravă, metafizică se așterne pe gesturi și cuvinte, ci una oarecum stridentă, despletită, fiindcă pretinde compătimire. Cele două primejdii, una funciară, alta accidentală, nu ating detașarea unei „lecții despre moarte/orbire", nu sunt exploatate nici ca parabole, ci își conservă aparența de atacuri la persoană. E aici, paradoxal, cel mai violent semn de tinerețe din scrisul Aurei: țipătul scurt de spaimă atroce și un pic neîncrezătoare în realitatea primejdiei ține de egoismul – încântător, aș zice – al individului, nu de specie și de statutul ei inevitabil. În cărțile Aurei nu *se* moare și nici nu *se* orbește pur și simplu, ci moartea și orbirea sunt primejdii unice, personalizate, destinale, miraculoase (prin reverberațiile lor interioare) ale unui *eu,* ale unuia dintre euri. Că ele rezonează prelung ține de arta romanului și de generozitatea gândului disecat la vedere („Pare simplu tot ce nu e atins de mintea omului, însă de cum acesta apare în arenă, de cum se instalează în ea cât de cât, fie pe margine, fie pe o margine a marginii, încep complicațiile, se declanșează subteranele, izvoarele din străfundurile...").

Romanul eseistic și de descriere, cum spuneam, nu are neapărat nevoie de un *subiect*, în sens tradițional, și nici măcar de o *temă* unică și fermă. Zăbavnică și tărăgănată, cum ar spune Ortega y Gasset, dar cu o tărăgănare inconfortabilă, căci zăbava nu e nicidecum destinsă și lenevoasă, tetralogia ține locul ideii de eternitate („În definitiv, ce este eternitatea? O enormă păpădie abstractă care ne prinde în păienjenișul dens format de semințele ei; ne cuprinde, ne ingurgitează pe toți laolaltă așa cum – dacă îmi permiteți – și-a înghițit copiii nesuferit de perspicacele Cronos, așa cum ne bea sufletul, încetul cu încetul, viața"). O eternitate romanescă *umedă*, deschisă spre mare forsterian, colcăind de cuvinte-monștri, alunecoase, cameleonice, rotindu-se în caleidoscoape colorate și avântându-se în carusele dătătoare de vertij, de spaime și de, câteodată, greață. Nu întâmplător, vreun personaj ori altul se dedă periodic la dezlănțuiri retorice precum:

> „Să credem în cuvintele spuse, căci, da, cuvintele cred unul în altul; altminteri n-ar veni unul pe urmele fierbinți, încinse, ale altuia!... Cuvintele au o forță enormă... Vorbirea ne guvernează, ne locuieşte, ca o ubicuă zeitate hulpavă... În magma lor [a marilor texte], cuvintele încetează să existe ca entități separate, independente, şi sunt oarecum încastrate... Înzidite în corpul, în lutul textului... Cuvintele devin magmă pură, incandescentă, aidoma cozilor de cometă, şi cară în spate, mai exact după ele, o realitate, duc – prin trupurile lor nesigure, sculptate – o încărcătură de nuanțe, mitice lumi care ne conțin, molipsindu-ne de... Ah, să construieşti temple, iezuite catedrale din cuvinte, turnuri vaporoase şi convingătoare, ascunse de ochii lumii, în schimb familiare urechilor geloase ale zeilor răutăcioşi!”.

Frazarea poematică se petrece cumva pe marginea prăpastiei, faldurile ei spumoase se sparg în cascade, aşa încât înălțarea şi căderea îşi confundă semnalmentele.

„Despletirea” reținută de un Grigurcu în descrierea poetei e valabilă şi în cazul prozatoarei. Autoarea şi personajele sale nu au privilegiul distanței, deşi îl mimează, cum spuneam, cu destulă îndemânare. De aici aparenta lipsă de consistență, fragilitatea conturelor. Prea dense şi prea pline, personajele sunt/par, în cele din urmă, simple *recipiente*. Divagările, parantezele, schițele, valorizările tatonează marile teme, le adulmecă prelung cu un patos cognitiv şi explorator câteodată excesiv (chiar dacă programatic: „Nu, realitatea nu trebuie posedată, ea trebuie inventată fără odihnă”). Construcția, ambițioasă, cum spuneam, nu poate fi şi nici nu-şi doreşte să fie armonică/simfonică. *Povestirea* – punctul de fugă ultim al oricărui roman – e sufocată şi cumva facultativă.

> „Descrierea e totul. Şi felul în care pui accentele, şi modul în care repartizezi intensitatea, tensiunea, febra descrierii. Da. Trebuie să gestionezi febra şi tensiunea.”

Triştii cavaleri ai spiritului din tetralogie ard mocnit în nesfârşite rotiri de vulturi deasupra adevărurilor intangibile ale ființei:

> „Mă întrebi dacă mă deranjează esențele... constată îngândurat Saşa Cerven, şi parcă toți larii casei de munte s-ar fi adunat în jurul lui nu atât ca să-l asculte, ci fiindcă aveau nevoie şi ei de prezența pictorului, de prezența *vie* a spiritului lui de carne şi oase, spirit ce emana – în clipele acelea însorite, de seară târzie – un fel de stranie lumină magnetică; însă *straniu* nu e în stare să transmită încărcătura întregii situații, tensiunea

> instalată brusc"; „Da-da, eu de mine fug; am un temperament de vagabond.... mie de mine mi-e teamă...".

Eroii *Marilor jocuri* se află la munte (un „munte magic"?), veniți în vizită, într-o localitate izolată, situată la altitudine. Discuțiile sunt lungi, monotone şi imprevizibile, deopotrivă. În ciuda urgenței sub care evoluează, au timp. Îndoiți („Îndoiala e o formă a credinței, Saşenca, spuse sculptorul cu vocea lui calmă, de bariton. Ba chiar poate fi un început de... –... de acțiune, rătăcire, orbecăire şi aşa mai departe"), ei îşi joacă partiturile, mereu generoase şi pline de neprevăzut („am fost şi rigizi, şi copilăroşi... şi mari, şi mărunți... şi drepți... şi neastâmpărați în dorința de a ni se întâmpla totul; am păşit peste nişte hotare, în aparență, stabilite o dată şi pentru totdeauna; or, făcând abstracție de o graniță unanim acceptată, totul ni se îngăduie, totul devine... este posibil! Şi viața, şi moartea – mari jocuri copilăroase şi grave – pe care, uneori, adeseori, nu le mai deosebim, întrucât ele, tristele, fericitele, sunt, aşa cum spunea poetul, o mare unitate..."), într-un amestec de *stupefacție, uimire, dezarmare, buimăceală, derută, încurcătură, ciudată veselie, isterie*, toate stări numite ca atare în text („stau gură-cască la golul foşgăitor, alunecos, dinlăuntrul meu – statuie vie –; nu mişc, am o imensă răbdare cu mine însămi"). Periodic, în reveniri laitmotivice de orchestrare lucidă, se cască o „fisură în vaporoasa stâncă o realității". Aceste fisuri frisonante, vorace, înfiorate sunt programatice, constituind maniera însăşi de imbricare a edificiului romanesc:

> „Să demontăm realitatea – conița asta mofturoasă, plină de hachițe – piesă cu piesă, şurubaş cu şurubaş; să smulgem din ea – din corpurile, din lucrurile ei inegale, uneori chiar nițel snoabe – ce ne convine, iar după ce vom aduna, piesă cu piesă, ce ne place, tot ce va bucura rărunchii minții noastre, să facem o moviliță şi s-o dăm, dintr-o singură mişcare, la o parte, pentru ca pe urmă să reaşezăm totul după alte criterii, după alte rigori; să punem o altă ordine în jurul nostru, să-i dăm un alt suflu realității!".

Mai mult chiar, imponderabilitatea şi valențele libere sunt regula *firească*: „De vreme ce totul este praf, pulbere, de ce n-am fi uşori şi instabili ca pulberea?" Şi:

> „Poți să-ți permiți luxul de a descrie orice, oriunde, neuitând însă de lucrul cel mai important şi, după toate semnele, inerent atunci când recurgi la descriere (ca mod de inventare a realului, ca modelare, edificare a lui şi a ta!): unghiul din care contempli,

> descrii, născoceşti. Da. Unghiul. Şi prospeţimea ochiului – calitate ce nu se oferă, ci se formează! Ochiul se educă"; „Trebuie neapărat să înveţi să vezi şi lucrurile mici; peste tot se află ochi, iar descrierea e începutul şi sfârşitul, *alpha* şi *omega*, temelia şi cupola, pământul şi catapeteasma, temelia… începutul cui?!, al cărei legi, al cărei munci care îşi caută, îşi amuşină limitele pentru a inventa altele şi altele? – ca într-un joc fără de sfârşit...".

Un „temperat pesimism senin", o „tristeţe resemnat-harnică în serenitatea ei" învaţă, pas cu pas, „arta morţilor succesive" şi cealaltă artă, înşelătoare şi patetică, a ajungerii la lucrurile simple, la simplitate:

> „Iată cum! Iată! Bucuraţi-vă. Iubiţi-vă şi bucuraţi-vă! Numai aşa nu veţi face degeaba umbră pământului".

Un soi de *carpe diem* străpezit, de o luciditate dezîncântată şi extenuată, căci marile jocuri au mize ascunse, iar zarurile au fost de mult aruncate.

Petru Cimpoeşu[19]

Simion liftnicul. Roman cu îngeri şi moldoveni (ediţia întâi 2001, ediţia a doua, revizuită, 2011) apelează la un tip de construcţie folosit, în variante felurite, mai ales în proza poliţistă, dar şi în cea parabolică. Se alege (se decupează, se încercuieşte) un loc de dimensiuni controlabile în care oamenii se află mai mult ori mai puţin întâmplător, în alăturări pe care sunt obligaţi să le gestioneze funcţionând ca un întreg. Situaţia crizică e accentuată în stilul *policier* pentru a provoca şi revelarea caracterelor scoase din calmul vieţii obişnuite. Criza poate interveni în interiorul grupului izolat (unul dintre ei, nu se ştie care, e criminalul) ori oarecum în afara lui, când inşii se găsesc suspendaţi într-o „încăpere", în sens larg, în proximitatea iminentă a unui cataclism (*Muntele vrăjit*, ca să dau un exemplu foarte *înalt*, utilizează boala şi ameninţarea morţii ca revelator de destine şi psihologii în perimetrul îngust şi autosuficient al unui sanatoriu). Pe de altă parte, se exploatează şi o altă caracteristică a comunităţilor umane: ele se aranjează în spaţiu ca o pilitură de fier sub acţiunea unui magnet,

(re)stabilind ierarhii, responsabilități, dependențe. Exemplul dat de psihologia pedagogică e semnificativ: se iau premianții întâi din 20 de clase de elevi şi se alcătuieşte o clasă nouă; la capătul unui an, această clasă va avea premianți, elevi mediocri, corigenți. Altfel spus, din analiza atentă a unei comunități restrânse, se pot deduce semnalmente ale unor comunități din ce în ce mai largi, până la dimensiuni general-umane (vezi, în acest sens, şi romanul lui Vasile Gogea, *Scene din viața lui Anselmus*, 2008).

Am făcut această introducere pentru a sugera că romanul „despre îngeri şi moldoveni" trebuie citit la cel puțin două niveluri. Cum spune prozatorul însuşi într-un interviu (cu Bogdan Romaniuc):

> „Câtă vreme vor exista încă oameni care trăiesc la bloc şi care au probleme cu banii, cu vecinii, cu instalația sanitară sau chiar în relația cu Dumnezeu, cred că *Simion liftnicul* va putea fi citit cu oarecare folos. Eticheta de «roman al tranziției» mi se pare o decorație nemeritată, căci problemelor tranziției li se acordă în cartea mea spații mult mai mici decât în cărțile altor scriitori contemporani. Problema e cum sunt ele tratate. O problemă de atitudine, de implicare, de viziune şi, dacă îmi permiteți, de talent. Asta e, în principiu, problema cea mai importantă a literaturii, problema lui *cum*, căci în rest, toate romanele sunt despre destinul omului în lume".

Cartea este despre viața la bloc, dar într-un sens foarte deschis. Toate problemele ivite aici suportă lecturi metaforic-simbolice sau larg-parabolice. Apoi, tranziția răzbate ca zvon, ca ecou legitimator ori perturbator, acordând bibliografie la zi vieților cotidiene captive în existența lor măruntă. Rezultă o radiografie plină de umor, dar cu tuşe tragice, căci micşorarea omului e stridentă în parada personajelor. În spațiul strict delimitat al blocului este reconstituită țara întreagă, prezentul social-politic cu toate fețele sale tulburi. Forfota tranziției prelungi răzbate în ecouri. Ea evidențiază deopotrivă derizoriul şi implacabilul. Se pot găsi explicații pentru orice, dar nici una nu e ultimă şi salvatoare. Deasupra tuturor, ca un lozincă:

> „Venise, în sfârşit, Democrația. Toți vorbeau şi nimeni nu asculta". În plus: „oricare ar fi situația, creată sau nu, întotdeauna se găseşte cineva care încearcă s-o exploateze politic".

Felul în care locuitorii blocului sunt rând pe rând personaje principale, aduşi ca pe scena unui teatru şi lăsați apoi, din nou, în culise, în aşteptarea

unui nou act, autonom, dar şi în legături subterane inevitabile cu celelalte, îmi aminteşte de *Lucarna* lui José Saramago şi de clădirea cu apartamente din Lisabona, în care se află, printre alții, şi un cizmar, Silvestre, un fel de axă a romanului, de maestru al defragmentărilor discrete, asemeni lui Simion. Simultaneitatea destinelor e mai pregnantă în astfel de spații limitate, dar ea nu poate fi reprezentată decât în succesiune de fragmente. „Realismul empiric”, despre care vorbeşte Cimpoeşu, adică ideea de a scrie un roman prin colaborare cu personajul însuşi, viața situându-se deasupra literaturii, are limite. În *Erou fără voie*, roman la două voci, ironic şi plin de incuri, cerința e clară: „Totul trebuie să fie cât mai frust şi mai autentic”. Îndemnul anticalofil al lui Camil Petrescu răsună în fundal, dar autenticitatea capătă o spumoasă deviere comică, ironică, e bruiată de reproducerea de limbaje minore. Stilul are ceva din ilfpetrovieni, din cehi. De altfel, tradus în cehă, se pare că romanul a stârnit interesul cititorilor şi al criticilor (Iată ce spune Ji–í NaĺÍinec, traducătorul: „Umorul ajută la exorcizarea demonilor, iar râsul ajută la vindecarea rănilor sufleteşti... Aşa cum ştiți, şi noi avem o bogată tradiție umoristică, însă în ultimii ani, umorul devine din ce în ce mai trivial şi lipsit de fundalul filosofic. Şi deodată apare *Simion Liftnicul*, un veritabil Mercedes în categoria sa, carte care, pe de o parte, se citeşte ca un roman popular, pe de altă parte, şi ca un roman-parabolă din cea mai bună tradiție a romanului filosofic”).

Dacă la Cristian Teodorescu, în *Medgidia*, fragmentele se coagulează prin intervenția selectivă, ordonatoare şi valorantă a memoriei, la Petru Cimpoeşu ele sunt construcții artificiale, experimente, iar distanța autorului, chiar dacă bonomă şi îngăduitoare, e evidentă. Un album de familie care defragmentează realitatea, în primul caz, un insectar care țintuieşte simptome ale realității, în al doilea. La Cimpoeşu, nivelurile sunt reale şi simbolice, deopotrivă, liftul cândva, scările apoi, imită suişuri şi coborâşuri ale existenței umane, aleatorii şi timorate nu o dată, cu spaime şi luări în derâdere. Radiografia urmează o scară care urcă sau coboară de la cea mai minoră şi chiar grotescă realitate concretă până la urzeli cu iz metafizic.

Ion-şeful-de-scară e observatorul, omul de legătură fragilă şi capricioasă, cu o autoritate îndoită şi îndoielnică. Se întretaie sub ochii lui întâmplările îndelung comentate ale celorlalți membri ai comunității ad-hoc, spațiul e surprinzător de elastic, încap toți şi toate, de-a valma: elevul Temistocle şi dizertația sa despre suflet, râia Domnului Anghel (cu care s-a obişnuit, detaliul suportând interpretări vaste: „dacă, prin absurd, mâine nu l-ar mai

mânca pielea, s-ar simți oarecum stingher, neliniştit, i-ar trebui o perioadă de acomodare”), funcționarul public, soția sa Aglaia („o femeie tare de treabă. Pe ăla micu' l-a învățat ca, atunci când vecinii o aud plângând şi-l întreabă de ce plânge mă-sa, să le spună că nu plânge, cântă marseieza. – Ce-i aia marseieza? întreabă el curios. – Eşti prea mic ca să ştii”), Nicostrat Zăvorâtul, Partidul Creştin al Nehotărâților („preferatul electoratului, deoarece toți cei care nu merg să voteze, vor vota cu noi, tocmai prin refuzul de a vota – fiind nehotărâți”), profesorul de yoga, Caritasul, dar şi Patapievici şi votul cenzitar, Nichita Stănescu (şi o mică teorie a lecturii: „întrebat: care este cea mai frumoasă poezie pe care ai scris-o vreodată? Iar el a răspuns: *Odă în metru antic*, de Mihai Eminescu. Cum adică? s-a întrebat Simion multă vreme după aceea. Ce-o fi vrut oare să spună marele poet cu aceste cuvinte? Şi în cele din urmă i-a răspuns un client care venise cu nişte pantofi la reparat: nimic altceva decât că, pentru a citi *Odă în metru antic,* trebuie să o fi scris mai întâi în tine, adică să fi primit măcar o părticică din sufletul lui Eminescu şi să-l laşi să locuiască la tine în suflet. Dacă soarele n-ar fi în fiecare dintre noi, nu l-am vedea nici pe cer”), Dumnezeu ca înlocuitor de Ceauşescu, BBC-ul, nostalgia, Isus ca interfață, Sârma la români, televizorul, iubiri, trădări, manipulări, paranteze despre excesul de zel religios şi setea de miracole a sufletului popular, vorbă multă.

Se poate subscrie, la capătul lecturii, la afirmația lui Mircea Iorgulescu:

> „Dezlănțuit parodic şi deopotrivă tandru, fără nimic sfânt, însă mereu înfiorat de adierea ironică a misterului divin, romanul *Simion liftnicul* de Petru Cimpoeşu aduce în proza românească de după 1989 o prospețime aproape neverosimilă de ton şi viziune.”

Livius Ciocârlie[20]

Despre „fleacuri”, cu fața la perete. Livius Ciocârlie, într-o definiție lapidară a ființei muritoare:

> „Spre moarte mă îndrept în acelaşi fel: incompetent”,

Competența absolută şi albă – toată lumea moare – e întâmpinată cu zeci de pagini de şubrezire a absolutului ei implacabil. A şti *că* mori se relativizează prin experimentarea infinitezimală a lui a şti *să* mori. Mă miram altădată că Livius Ciocârlie nu înțelege plăcerea din urmă a lui Cioran de a-şi repeta o vorbă veche românească – „morțişoară". Între timp, i-a descoperit el însuşi farmecul şi desfătările evanescente. Mai mult decât atât, a născocit o specie anume de jurnal cu care să instrumenteze, ca-ntr-un veritabil „proces", trecerea. O luciditate mucalită („E multă veselie în mine. Mă stric de râs") îl secondează în scindările pe care le pune la cale pentru a dobândi o autentică şi nuanțată competență de muritor. Îşi este sieşi victimă, inculpat, ține locul judecătorului, al martorilor, al avocatului şi al juraților. Îşi activează toate eurile latente, nu doar pe cele congenitale, ci şi pe cele dobândite într-o viață de lecturi, de exersări ale altor perspective despre unul şi acelaşi subiect: viața-spre-moarte:

> „Totul e să mergi în tine până dai de gol".

În forfota *alterilor* stârniți la vorbă, golul abia se întrezăreşte. „Procesul" a început încă de la *Fragmente despre vid*. Pentru mine, a fost mai întâi *jocul de-a jurnalul* (*Caietele lui Cioran*, 2000) şi bizareria de a scrie despre jurnalul jurnalului unui jurnal, lăsându-te în voia curenților. Cucerit de spiritul ludic al lui Cioran – maestru al disperării, verbalizând o viață întreagă privilegiul de a fi disperat –, Livius Ciocârlie se joacă, acolo, lectura lui fragmentară fiind cârtitoare, insistentă, oțărâtă. Îl tratează pe Cioran ca martor ostil. Îi pune la îndoială depozițiile. Treptat, însă, săgețile sunt de catifea, se estompează. Acordul – şi el alintat, un pic atins de superbie, îți sugerează recunoaşteri şi stranii priviri în oglindă. Textul despre text te înghite, confunzi ici-colo pe Cioran cu „cioranul" lui Livius Ciocârlie. Cârteşti la rândul tău, pas cu pas. Către final, ca-n poveşti, Livius Ciocârlie se scutură de prejudecăți şi scrie:

> „Exagerez la rândul meu. Nu suferința i se poate contesta – n-am cum, de unde pot să ştiu?".

L-a supus pe Cioran unui tratament care se cuvine răzbunat, căci „în jurnalul *literar*, nu eşti sincer şi nici nu minți". Situarea mentală *între* e singura de atins: între minciună şi adevăr, între viață şi moarte, între stări şi

traducerea lor în cuvinte, pe un ton dezîncântat, sceptic, pus pe şotii cu bătaie mai lungă decât postata de viață din dotare.

Livius Ciocârlie „se joacă” din nou în *Bătrânețe şi moarte în mileniul trei* (2005). Mottoul din Cioran („Nimic nu ne flatează mai mult decât obsesia morții; *obsesia*, nu moartea”) îl scuteşte de găsirea din prima frază a tonului potrivit. Din cea de-a doua, însă, îşi intră în mână:

> „M. are dreptate. Cartea despre bătrânețe trebuie scrisă până nu eşti prea bătrân. Desigur: şi despre moarte trebuie scris la timp”.

Adică, înainte de a tăcea prelung despre ea, cum spuneam cândva apropo de cărțile mele despre moarte (vezi *Ştiința morții*, 1 şi 2, dar şi *Moartea la purtător*). Un umor fin şi câteodată galben, fără astâmpăr, o privire ațintită asupra semnelor şi semnalelor lumii, textuale ori ba, destăinuiri alunecate ca-ntr-o doară în pagină, dimpreună cu un pluton de *martori* (Ibsen, Nietzsche, Dostoievski, Lévinas, Pleşu, Liiceanu, Milan Kundera etc. etc.) secondând instrumentarea unui *caz* de infinită umanitate: muritudinea – sunt instrumente predilecte ale „acestui neliniştit disimulat sub masca unei false seninătăți”, cum prea bine îl descria Mircea Zaciu. Prins în jocul suprem al descrierii de sine crepusculare, Livius Ciocârlie alcătuieşte (fragmentele nu pot fi *scrise* decât fiecare în parte, aşezarea lor finală fiind, inevitabil, o *alcătuire*; ele, fragmentele, „nu aleg, dau peste”) cărți de fleacuri inutile, extrem de eficiente ca relansatori ai meditației liber-consimțite despre om şi finitudine. Căci cele mai teribile şi mai *grele*, în sensul gravității şi al gravidității lor, deopotrivă, gesturi sunt cele făcute în *ciuda* definitivului, a sentinței deja rostite:

> „N-am înțeles nimic. Nu am ce sfaturi să dau. Nu sunt – şi de aici îmi vine sentimentul de libertate singuratică – un îndrumător”.

În fond, *drumul* e unul singur – un *monodrom*, o *unicale* spre moarte –, îl împlinesc toți, fără mod de întrebuințare. Comentariile pe marginea lui, însă, îi dau transparență, încropind senzația că, totuşi, lucrurile sunt, oarecum, sub control. „Funcționar al morții”, cum îşi spune, este doar într-o oarecare măsură, căci un „funcționar” nu gândeşte liber şi eliberat – el respectă, supus şi important, reguli străine. Este mai degrabă un „ficționar” al morții. Moartea *gândită* amănunțit încetează a mai fi străină, iar stăpânirea ei asupră-ne se relativizează. Intravitală, moartea e chestiune

strict individuală, iar ca experiență inevitabil la mâna a doua îngăduie tălmăciri infinite.

Cartea cu fleacuri (2010) şi *Cu fața la perete* (tot 2010) duc mai departe aceste desfătări în marginea existenței amenințate. Am citit şi recitit fragmentele cu plăcere şi o doză de enervare. Mărturisită, de altminteri. Când Marius Chivu m-a provocat să-i numesc o carte care m-a enervat de curând, i-am răspuns că există şi cărți bune enervante! Uite, *Cartea cu fleacuri* a lui Livius Ciocârlie e o carte îngrozitor de enervantă. Cum gândul morții îmi e dintre cele mai familiare, iar bibliografia morții la îndemână, am citit-o cu sentimentul participării la o convorbire privată, gata să intervin cu o completare ori să exclam „aşa e!", la nenumărate secvențe pe care le-aş semna eu însămi fără ezitare. Atâtea coincidențe de gând şi atitudine găsesc la fiecare pagină, încât lectura îmi e vibrantă şi neliniştită. Mai întâi, îmi spun înciudată şi „devalidată" că *exact asta* am spus, gândit, scris, simțit şi eu. Apoi, recunosc, cu aceeaşi înciudare, dar oarecum complice şi asumant, că spune, parcă, mai bine decât mine. Îl înscriu, cu o ultimă răbufnire de enervare, în „clubul" meu secret şi citesc mai departe, într-o lectură mereu paralelă, despre relația senin-mucalită cu moartea şi bătrânețea, despre avariile ridicole ale trupului şi, câteodată, ale minții, despre vise („Omul are nervii tari dacă poate să se despartă, fără întoarcere, de lumile visate noaptea, de atâtea ori"), despre inaptitudinea pentru transcendență şi credință față în față cu „complexitatea funcțională a lumii, dublată de haos", despre vina supraviețuitorului, despre „libertățile" pe care ți le procură vârsta, despre surzenie şi puținătatea lucrurilor bune de auzit…

> „N-ar trebui să ne trăim viața ca pe ceva de la sine înțeles" –

pledează pentru o ştiință a vieții în stare de veghe.

> „De peste şaptezeci de ani mi-e frică de viață. A fost destul. A venit vremea să-mi fie frică de reversul ei."

În *Cu fața la perete*, specia „procesului" canonic (în sens muzical) e dusă un pas mai departe. Un text vechi e reluat şi comentat rând cu rând, jurnalul jurnalului multiplică aiuritor perspectivele, aruncă orice urmă de vanitate în aer, în fața iminenței sfârşitului nimic nu rămâne în picioare decât această extraordinară capacitate de a răstălmăci fiecare clipă până la ultima. Printre ochiurile dense ale texturii confesive se văd petece din zidul de neocolit.

Instrumentarea muritudinii a epuizat toate registrele, simfonia e încheiată, nu mai rămâne decât să-i arunci morții sfidător în față, ca Marcel Moreau (de care îl apropie rafinata, cruda, jucăuş-cinica descriere de sine), „ia-mă, sunt desăvârşit!”. Martorul e acum Bernardo Soares:

> „Când, cu ani în urmă, l-am descoperit pe B.S., nu mi-a spus prea mult. Reîntâlnindu-l, tot pe cale livrescă, mi-am zis: Măi! Omul ăsta îmi aduce aminte de cineva. Căutând bine-bine, am găsit: sunt eu. Nu semănăm noi chiar în toate, dar asta nu schimbă mare lucru. Nici cu mine însumi nu semăn leit”,

spune Livius Ciocârlie, avansând şi o încheiere posibilă şi mereu provizorie a jurnalelor sale ego-prozastice. Gândul morții îți poate furniza înstrăinarea necesară unei pledoarii finale credibile, căci personalizarea lui extremă te readuce pe nesimțite în miezul destinului comunitar. Eu e/sunt un altul. Dacă pot gândi cu atâta detaşare detaliile morții mele, Caius este cel care moare. Deşi nu pot uita nici o clipă că nu-i decât un pseudonim al meu.

Radu Cosaşu[21]

„Iluzia supremă a vieții ca o capodoperă”. Remarcabilă tehnica de *causeur* rafinat, dar profund, stilat, solemn cu detaşare, caustic cu discreție a lui Radu Cosaşu. Cel care mai ține, încă, la „iluzia supremă a vieții ca o capodoperă” are impudoarea superbă a unor Elias Canetti sau Alain Bosquet în a-şi demonta viața şi cea mai intimă, nepărtinitor şi expresiv, conştient de „caracterul frapant şi indecent al existenței dezvăluite”. Precizia frazelor sale este uluitoare – bisturiu tranşant, net, suplu. Perversiunea memoriei este domesticită grație celei mai senzaționale descoperiri făcute de Rohrlich Oscar:

> „Exact în aceste zile, Rohrlich Oscar descoperise cuvintele şi literele, murind şi înviind într-o joacă a lor, cum numai limba română – dintre toate limbile planetei – o poate permite, atât de suplu, bogat şi feeric; nicăieri ca în româneşte, cuvintele nu se pot suci, frânge, rupe, reface, strânge, plânge, râde, lăți, strivi, muri, dezvăluind de fiecare dată,

> printr-o schimbare sau printr-un amestec de litere, un alt sens, o altă lumină” (*Armonia cordului bătut de gânduri*).

Dincolo de valoarea de document a prozelor sale, de tentativa de reluare în stăpânire a propriei biografii, e stăruitoare sugestia forței cuvântului, a puterii ficțiunii de a ameliora realitatea ignorându-i tabuurile:

> „Arta mea s-a născut din teamă / Am debutat ca fricos şi am creat pentru / a birui această frică. Alt scop n- am avut” (*Addenda 1* la *Meseria de nuvelist*).

Jungla ambiguităților este traversată implicat, dar dezinvolt grație verbului decupat exact pe măsura secvenței existențiale, cu orgoliul „ca o floare a unei frici spulberate – parfumul oricărei grădini de om”. Mohoreala privirii („Nu ai de ce fi prea voios când observi”) este depăşită prin corelațiile neaşteptate, prin fantezia excepțională a limbajului, dar şi prin descoperirea că natura dinăuntru e mereu mai bogată decât cea din afară.

Istoria personală este extrem de receptivă la general-uman, la social, la politic („Aşa a intrat arta mea în zona politicului, / A subversivului, a dublei semnificații / de care nici o artă mare nu are / de ce se feri sau împotrivi...”). Personajul lui Cosaşu, acel alter-ego narator şi fantasmatic, în pofida efortului de autenticitate, se situează obstinat la un nivel înalt, larg, generos, deloc meschin. Importanța experienței de viață şi a celei expresive este axiomatică – receptorul seismelor istorice este şi făuritor al lor. Drept urmare, o întreagă epocă este citită dinăuntru, prin lentile adânc umane, nu lozincard, dar nici, ceea ce este esențial, contra-lozincard. Radu Cosaşu nu polemizează, el pur şi simplu ignoră neomenescul. Ion Vartic observă corect:

> „Naratorul, când mascat, când nemascat, e Cosaşu, care nu trebuie confundat (întru totul) cu Cosaşu- scriitorul. Ambiguitatea e suverană, căci cumpăna înclină când de o parte, când de alta […] Oricum, pe amândoi îi uneşte o identică dorință de psihanalizare: de a raporta şi de a se raporta, de a comunica şi de a se comunica pe sine”.

Frazele sale au uneori, adesea, rezonanța unor poeme, nefiind întâmplătoare aşezarea lor în pagină:

> „Eu nu prea văd diferența dintre poeți, / prozatori şi critici, şi nici pe aceea dintre aceştia şi omenirea căreia îi spunem în fiecare dimineață, whitmanian, whitmanian că n-avem încotro, bună dimineața!" „Puterea monstruoasă – şi caraghioasă – de pisici care nasc câini"

a frazelor e ținută în frâu dintr-un incontestabil respect pentru uman, „acest amestec amețitor de pensie, măr murat şi frică". Radu Cosaşu iubeşte omenirea, ca şi Alain Bosquet, să zicem, dar nu doar fiindcă „o ştie pierdută", ci şi din dorința de a o vedea salvată. Invocarea, oarecum patetică, a numelor lui Camil Petrescu şi Marin Preda are perfectă acoperire în sinceritatea fără rezerve („m-am simțit, ca într-o vrajă, somat să declar în public că nu mai pot minți"), în recursul la, totuşi, stratagemele stilistice, la perversitățile formale îngăduind interpretări, reconsiderări, chiar fireşti denaturări ale realității, în prețul pus pe scris, pe creație, pe ficțiune, cel mai real dintre reale („manuscrisele au o lumină de Ierusalim"), în voluptatea de a numi a „ficționarului".

Reluate în *O supraviețuire cu Oscar* (1997), nuvelele alese din şase volume de *Supraviețuiri* (1973-1989) se citesc cu interes deloc pălit sub trecerea anilor. De altminteri, (re)descopăr în Radu Cosaşu un autor pe gustul meu, deloc dispus să enunțe fraze profitabile sub moda zilei ori a clipei. Gândul şi cuvântul ascultă de comandamente interioare şi de logica bunului simț şi a lucidității:

> „... aşa cum n-am putut urî în chip comunist, din cauza binecuvântatelor mele rădăcini mic-burgheze, n-o să urăsc nici în chip anticomunist, fiindcă avem de-a face cu aceeaşi topică săracă..."; „Autorul nu a modificat mai nimic din aceste texte trecute printr-o cenzură sălbatică, după cum nu a încercat să le adapteze ideilor dominante ale noilor cenzori, care, dacă nu mai sunt constituiți într-o direcție tiranică, continuă să apese pe aceleaşi mecanisme ale maniheismului, ale intoleranței ideologice, rasiste şi religioase, doar semnul fiind schimbat, nu şi sensul, acelaşi, unic şi monoton: interzicerea diferențelor creatoare. Autorul e convins că nu există societate fără cenzură (alt nume dat istoriei – cum socotea un maestru al său), singura sa datorie fiind să o înfrunte, cu cât mai puține pierderi de cuvânt, de frază, de pagină, niciodată naiv, mereu viclean, mereu orfic, mereu iluzionat că poate îmblânzi fiarele".

Într-un interviu din martie 1972, Radu Cosaşu tranşa:

„prin întregul meu scris, eu asta vreau să fac. Nu vreau să mă plâng, nu vreau să fiu neînțeles, vreau să justific, fără să iert şi fără să mă iert. *Pentru mine problema principală, astăzi, este condiționarea omului de către om*”.

Sublinierea îmi aparține, „Ficționarii” lui Cosaşu țintesc o remelodizare a universului amenințat să-şi piardă cadența umană. *Sonatinele* sale sunt ritmuri excepționale, de o generozitate a frazei şi a atitudinii dezarmantă, care-şi propun să legitimeze condiționarea omului de către sine însuşi. Deschis, de o sinceritate complexă şi angajantă („îmi şoptesc acea rugăciune de fidelitate către mine însumi, fără de care nici un rând nu se cuvine scris”), cu stil şi spirit deopotrivă, dă cărțile pe față, îi spune vieții de la obraz ce crede, simte şi gândeşte, îşi acordă, în calitate de om, importanța pierdută (în gălăgia evenimentelor terestre) față în față cu sine, cu ceilalți, cu lumea.

Genul prozei-mărturie, jurnal, raport are şi astăzi perfectă acoperire şi se citeşte cu sufletul la gură, cu speranță renăscută. Un *raport* ca acela al lui Kazantzakis sinonim cu Marele strigăt, *Infernul tandreței* traversat de Alain Bosquet, refacerea de sine a lui Canetti, cel din jurnal, sunt tot atâtea tentative de a impune individul, cu toate meandrele sensibilității şi gândirii, deasupra oricăror rațiuni supraumane. Sunt puncte câştigate pe drumul regăsirii de sine a ființei.

Mai rețin din *InSISIFicarea la noi, pe Boteanu* câteva rânduri. Privirea lucidă şi senină, căci înțeleaptă – cu înțelepciunea aceea care ştie să țină aproape de miezul lucrurilor, fără să se inflameze ori să se tulbure, şi care şi-a asumat, o dată pentru totdeauna, nu doar largul gândurilor, ci şi limitările condiției de muritor expresiv („Probabil că nu sunt mai mult, cosmic vorbind, decât un creion băgat într-o ascuțitoare. Mă simt bine ca zoon-creion. Fiind şi dedublat, ca tot creionul, fireşte că sunt şi un bob de cafea râşnit de dimineață”) –, e încă, la noi, o raritate. Prin urmare:

„cărțile noastre bune, foarte bune, ale unor scriitori – azi, *de stânga* sau *de dreapta*, nu contează! – au văzut lumina prin jocul raționalității – şi ea neobosită, ca şi absurdul – printre contradicțiile celei mai iraționale tiranii la care, deloc nevinovați, că nu suntem proşti, ne-am supus. Raționalitatea, forța creativă – perfect compatibile cu Cănuță-om sucit, intrând chiar în ecuația acestei suceli – n-au fost niciodată *ailleurs*, ci între cenzori şi cenzurați, legați groaznic, adică umilitor şi rafinat, în acelaşi lanț. Cui dialectica – inventată, nu-i aşa?, de Lenin! – i se pare un termen odios, cui raționalitatea îi sună cu

prea multe silabe, să le înlocuiască prin hegeliana şi neaoşa *viclenie*. Cărţile bune, sub dictaturi [pluralul face toţi banii!], au fost opera unor vicleni terorizaţi – până la dezgust şi inspiraţie – de alţi vicleni, şi ei înspăimântaţi până la ticăloşire, ruşine, tâmpenie. De ce am evita viclenia în lucrul artistului? Cenzura – cum s-a spus o dată pentru totdeauna – e un alt nume al istoriei, al istoriei nu puse între paranteze, ea îşi râde de ele, ci, cu o cruzime a modestiei, doar între croşete şi tăieturi *la sânge*".

Carmen Muşat are dreptate să observe:

„Surprinzătoare, dar în perfect acord cu întregul demers de asumare a trecutului poate părea absenţa oricărei tentative de justificare a convingerilor de tinereţe şi a gesturilor care decurg din opţiunea entuziastă pentru ideologia comunistă. Consecvent cu sine însuşi, Radu Cosaşu nu este preocupat să justifice, ci să recupereze şi să înţeleagă. Şi o face într-o manieră inconfundabilă, reconstituind cu tandră, dar neiertătoare ironie accidentele de parcurs ale unui destin omenesc, prea omenesc...".

Efortul de a înţelege slujit de o expresivitate peste medie a condus la formulări memorabile. Aşa se face că nu de puţine ori am recurs la luările sale de cuvânt ca la nişte martori de nădejde. Apropo de adevărul fragmentat ameţitor, „multiversic" şi de comentariile pe care anchetele *canonice* le iscă în presă aratând nu doar că suntem departe de a accepta alături diferenţele de opinie, ci şi că, din fericire, am dreptate: în probleme de *canon literar*, consensul e exclus cu desăvârşire, subscriu la cele spuse de Radu Cosaşu în *Caiete critice*, 11-12 (198-199) / 1996, despre *verbele canonice*:

„«Vocea» mea vă relatează ce a spus odată un rabin, aceste vorbe ajungând la urechea unui Mitterand care le-a apreciat foarte mult: «Două greşeli nu trebuie comise. Aceea care consistă în a crede că un mare om n-are niciodată slăbiciuni. Şi aceea care consistă în a conchide că slăbiciunile îl fac să nu mai fie mare». Vi se pare că acest rabin era lipsit de exigenţă politică faţă de Céline? Sau faţă de Cioran? De Călinescu? De Sadoveanu? Dimpotrivă. [Renunţarea la principiul lovinescian e] nu atât primejdioasă, cât comică: critici dintre cei mai lovinescieni până în '89, apărându-i straşnic, dar nu foarte riscant moştenirea, fac azi, hotărât şi liniştit, critică novicovian-jdanovistă. Ei îmi provoacă un râs stenic, fără gânduri negre, de prăpăd. În fond, o comicărie poate fi şi ea bună la ceva: novicovienii ăştia ne fac şi mai lovinescieni! Valorile se corijează, se corectează, se răstoarnă, se prăvălesc – toate acestea sunt verbe. Posteritatea e un

> malaxor care lucrează tot timpul, fără să-i pese de insomniile noastre – strict subiective, acesta e hazul lor".

Cultura nici nu moare, nici nu învie, ea este şi se face nu neapărat în ciuda oricăror condiţii, ci indiferent de ele, în cele din urmă. Reţin, din nou, replica lui Radu Cosaşu apropo de deşerturile şi găurile negre care ar ameninţa cultura română ba înainte, ba după '89:

> „În literatură nu pot exista – nici măcar metaforic – atotdistrugătoarele explozii termonucleare, e o prostie, chestia nu funcţionează, catastrofele, crizele, jalea îi fac, de obicei, bine şi n-avem de ce fi disperaţi, nici cei dinainte, nici cei de după «little-bang»-ul şi «big-bancul» decembrist; apoi, scriitorul bun nu se ocupă, nu-şi bate capul, nu e obsedat de posteritatea lui şi nici de a celorlalţi; nu el o decide. El poate decide doar să aibă răbdare în a observa şi a scrie, străbătut şi irigat de fraze".

Pe Ion Ianoşi îl descrie dintr-o trăsătură de condei – „generozitatea stângii luminate şi cultura aristocratică a dreptei inteligente". În fine, să scrii româneşte în tânăra literatură română nu e un handicap, dar e bine să nu uiţi nici o clipă că aşa stau lucrurile şi nici că, vorba lui Radu Cosaşu,

> „*La râpa Uvedenrode* e numai pentru cei care au citit *Baltagul* în original".

Şi să nu te simţi „pentru asta, nici provincial, nici depeizat".

Nichita Danilov[22]

Fântânile carteziene. Rapid şi durabil etichetat ca poet al dimensiunii religioase, al „disperării metafizice" – emblemă asumată şi conservată cu fiecare volum, uneori până la saţietate –, Nichita Danilov ştie prea bine că „anxietatea aproximării divinităţii de către om" este, cum observa Bogdan Creţu, o vână viguroasă, dar mai ales rentabilă în era marilor Absenţe. De aceea, „psalmii" lui îşi ajung până la manieră şi nu se tem de redundanţe, tema însăşi fiind una etern „neesplicată". În *Ambasadorul invizibil*, roman în trei cărţi – *Androginul*, *Ambasadorul invizibil* şi *Sosiile* – şi şase tablouri

(2010; postfaţă de Radu Aldulescu, pe copertă *Toată lumea e o scenă*, de Mihai Criste), religia e unul dintre subiectele ce submerg prim-planurile ficţionate debordant, însă de data asta şi ca „izvor de divergenţe" şi cu încheierea, apăsată, că excesul de credinţă şi absenţa ei sunt deopotrivă de dăunătoare, ambele născând monştri. Rămâne însă discutabilă legarea de sovietism/comunism a ateismului ca exces de raţiune, în dauna spiritului. Monştrii se nasc din exces, din fanatism, toate ideologiile sunt monstruoase când sar peste limite, indiferent de termenul pe care îl delimitează *-ismul*. Chiar şi ideologia absenţei lui Dumnezeu când se repliază ca o „credinţă" dogmatică. Raţiunea, în schimb, nu poate fi excesivă tocmai fiindcă (se) întreabă fără a crede definitiv în răspunsurile pe care le identifică/acumulează. Ea se desparte de credinţa ca inerţie şi îşi apropie necredinţa ca nelinişte vizavi de golul din care a izvorât totul. Să mai spun că pledoaria pentru simţuri, nu pentru raţiune, într-o carte a raţiunii domnitoare sună bizar, iar concurenţa epidermei cu scoarţa cerebrală e de-a dreptul şugubeaţă. În subtextul temei cu pricina, Puterea sovietică e vinovatul inerţial, secondat de un dumnezeu indiferent, cel mult hrănindu-se cu suferinţa oamenilor.

Dar *Ambasadorul invizibil* (venind după *Tălpi. Şotronul*, *Maşa şi Extraterestrul* şi *Locomotiva Noimann*) e, mai ales, un roman despre Putere. Însă nu doar atât şi nu pur şi simplu. Puterea din proza liberă a lui Nichita Danilov e una „contra naturii", căci nu mai e nicidecum puterea/ştiinţa de a face, ci accederea la versantul cel mai inuman(izat) al Puterii, acela al plăcerii de a des-face, de a strica, de a demola. Mai bune purtătoare de Putere „adevărată" se dovedesc cuvintele înseşi. În poveşti crescând una din cealaltă, cuvintele fac lumi şi situaţii/situări, reuşind să fie şi să rămână creatoare. Pe copertă se sugerează, mai puţin banal decât s-ar crede la prima vedere, că jocul de şah al lumii e pe cât de misterios, pe atât de manipulat şi manipulabil la infinit. Scena trimite de îndată la înscenări, la aparenţe punând în umbră realul, la minciuni oricând mai tari decât firavele adevăruri omeneşti. Oricum, Adevărul nu există, el se complace în buluceala contrafacerilor. Nu e de mirare, atunci, că Nichita Danilov apelează la instrumentele oniricului, la infrarealitatea visului, fie el şi coşmardesc, şi la hiperrealitatea detaliilor ficţionate dezlănţuit. Se visează enorm în romanul său în şase tablouri. Nu doar în dublări insidioase, parşive ale îndoielnicei stări de veghe, ci şi fiindcă, astfel, trecerile dintr-o realitate în alta, dintr-un nivel ficţional în altul sunt legitime. S-a vorbit de

perspectiva gogoliană a scrisului său. Îmi pare mai degrabă asimilabil lui Bulgakov, cu banalitatea bizară şi vibrantă a decorurilor, pe de-o parte, lui Țepeneag, pe de alta, dar şi lui Jehan Calvus cu suprarealitatea onirică a cărților şi tablourilor sale. Totodată, se joacă pe mai multe voci un soi de ubicuitate de coloratură postmodernă a naratorului/naratorilor.

Avalanşa de detalii nu precizează, ci aberează, fie vitraliind un real care amână revelarea vreunui rost, fie ducând un pas mai departe, răzvrătit, destrămarea aceluiaşi real. Inserțiile poematice, în general nesupărătoare, sunt mai degrabă relansatori textuali, mici opriri în loc pentru adâncit metaforic perspectiva.

Rememorările lui Evgheni Lein – cel stând pe malul oceanului cu picioarele învelite în alge, lângă un turn babelian de maşini casate claxonând liber-cacofonic în bătaia vântului, tablou vivant „omul şi lumea" – sunt istorisiri depănate anume pentru a înțelege „mecanismul psihologiei umane". În seama lui sunt puse şi rețetele prozatorului însuşi: „Nu poți să povesteşti la rece totul. Te transpui" – aceasta ar fi soarta oricărei interpretări, şi:

> „Nu ştiu cât am fost de coerent; sărind de la una la alta, împănând întâmplarea cu fel de fel de amănunte, m-am abătut de la subiect. Am mania digresiunilor. Nu pot să relatez o întâmplare fără s-o ramific cu fel de fel de paranteze. Cred că sunt greu de urmărit… În timp ce povestesc, îmi vin în minte tot alte şi alte amănunte, complic atât de mult lucrurile, încât, în loc să urmăresc firul povestirii, menit să mă scoată la liman, țes un fel de năvod şi, pe măsură ce îl țes, mă încâlcesc în el…".

„Viața era trăită pe fragmente", tot astfel e şi povestită, din cioburi fiecare în parte violent colorat şi decupat, cu o vagă preocupare pentru închegarea lor într-un întreg, dar cu bănuiala că legătura se va încropi, până la urmă, de la sine.

> „Cu cât îmbătrânesc mai mult, cu atât îmi aduc aminte de mai multe"

e explicația parțial ironică a supra-cunoaşterii de care se arată în stare Evgheni. El are un ochi din solz de calcan, ca negustorul de poveşti al lui Tudor Dumitru Savu:

> „deseori mă trezesc vorbind despre lucruri şi oameni pe care nu i-am cunoscut. Pe calea unor unde necunoscute, îmi vin în memorie întâmplări pe care nu le-am trăit şi nici nu

> mi-au fost povestite de cineva”.

Şi de această dată, mecanismul e cel al visului, al subconştientului care ştie mai multe decât crede că ştie, care experimentează fețe stranii ale realului şi imaginației, cu acces la conexiuni oprite la lumina zilei:

> „Cred că există momente când lumea noastră devine extrem de receptivă”.

De fapt, experiența de viață a unui om repetă experiența tuturor vieților omeneşti, chiar dacă într-o selecție individuală a detaliilor. Un soi de *pattern* existențial general valabil, un concentrat de existență care poate fi dezvoltat în maniere infinite, fără a pierde tiparul, marca. Variantele posibile par limitate în starea de veghe, dar se lasă în voia (scurt)circuitelor epice în teritoriul visului.

Trecutul, sugerează romanul, nu se pierde şi nici nu se câştigă, ci se preschimbă în „memorie inițială”. O privire ațintită secondată de o remarcabilă imaginație lingvistică şi picturală funcționează impecabil în text, traducând în înțelesuri şi cele mai fără de înțeles situații şi semne. Ritualul povestirilor se derulează ca-n basmele ruseşti, cu exces de detalii derutante, chiar dacă de un realism halucinant. Se marchează atent soarele urcând pe cer (un „soare înşelător”, ca la Nichita Mihalkov, cu tot cu spaima de a cădea în indiferență, cel mai mare duşman al omului sub vremi), adierile vântului, culoarea ierburilor. Un fel de asigurare periodică a încă situării pe acest pământ. Reminiscențe livreşti revin, sub *gândirea narantă*, în refrene de efect, precum cel al cocorilor, al biletului câştigător ca-n Caragiale, al celor doi oameni adăstând sub pod. Tot aşa cum se pot declanşa şuvoaie epice cu câte un bobârnac de genul: „Imaginea asta o legam de…”, „Ce-i omul? Ce rol joacă hazardul în viața lui?”. Vise premonitorii, prospective, cu o logică revelată cu întârziere, revărsate în avalanşe de istorii mai lungi decât poate înghiți pe bune un ascultător. Povestirile lui Lein eşuează în divagațiuni istorice, unele chiar pedante, depăşind necesarul de fundal al firului epic, oricum încâlcit. Viața ca „nebunie frumoasă” e trăită/povestită pe îndelete de sau în seama unor personaje oscilând între pitorescul de *Halima* şi grotescul cu tuşe gothice al unor sondări minuțioase în abis. Cu nume inventate ori cu unele reale, ele nu sunt decât marionete într-o lume a aparenței înşelătoare, a măştii, a celui de-al doilea ambasador, adevăratul dresor în marele circ diplomatic al

istoriei umanității. Între Evgheni Lein, Kuzin, frații Briedis și Leons, Galina, „mama tuturor morților”, Agaton, văduva Marina, Alexei, Montevideus și Lavinius, pe de-o parte, și Vladimir Ilici, Romanovi, Cezar, Kant, Lenin, Dimitrie Cantemir, Tolstoi, Ceaușescu, Petru cel Mare, Tudor Vladimirescu, pe de altă parte, diferențele sunt infime. Şi unii și alții ar putea sta alături în muzeul-pepinieră al celor 999 de figuranți (sosii) ai Puterii dirijat de Letinski. Din întâmplarea că niciodată nu știi cine trage sforile, a cui e mâna din spatele cortinei, Puterea își poate extrage eficiența și-și poate asigura discreția necesară oricărui joc de culise, apărându-se de cei bântuiți de neliniști și de înfiorate „fântâni carteziene”, fie ei chiar reprezentanți ai săi, precum Letinski însuși:

> „Eu însă, iată, nu pot trăi fără să-mi pun astfel de întrebări și nici pe alții nu-i las în pace să-și ducă viața liniștit și-i sâcâi de dimineață până seara cu tot felul de întrebări…”; „Eu sunt călăul meu și tot eu victima căreia îi voi face felul”.

Dincolo de câteva diluări poematice, romanul bine scris al lui Nichita Danilov se oferă lecturii ca un îmbietor ghem colorat, numai bun pentru smotoceli de cititor înrăit și dornic de picante, fără de sfârșit adnotări marginale.

Ioana Drăgan[23]

A treia femeie. S-a întâmplat să citesc cărțile Ioanei Drăgan (*Vietăți și femei*, 1997, și *Poveștile Monei*, 1999) îndată după eseul lui Gilles Lipovetsky *A treia femeie*. Inevitabil, aceste rânduri vor fi contaminate, cu atât mai mult cu cât secțiunea de comentarii critice adăugată celei de-a doua cărți îmi alimentează câteva mai vechi observații. (Am mai spus-o, va fi nevoie de o perioadă de exagerări feminine înainte de a ajunge să trăim adevărata egalitate, cea care ține seama de toate diferențele și le respectă deopotrivă). Prejudecata divizării teritoriului scriptural în masculin (adică cerebral)/feminin (adică visceral) continuă să funcționeze nestingherită de pașii – oricât de mărunți – înainte ai perspectivei asupra sexelor și semnalmentelor lor. Modul de gândire feminin, descris până nu de mult de

pe poziții şi din rațiuni/umori exclusiv falocrate, rămâne o enigmă – nu fiindcă e enigmatic anume, ci fiindcă n-a vorbit suficient despre sine cu voce tare – şi continuă să fie caricat. Formulele de lemn ale comentariului critic se perpetuează cu voioşie şi în absența unei oricât de minime obiectivări. Aşa încât, dacă un Blecher, să zicem, scrie despre clipocitul sângelui, e un scriitor lucid, în stare să disece minuțios şi aplicat vizuina trupului. Dacă „tema" e abordată de o femeie (numească-se ea şi Hortensia Papadat-Bengescu), reacția e stereotipă: „fireşte, despre ce altceva ar putea scrie o femeie?!". Un poet sentimental e un poet sentimental şi are privilegiul de a i se comenta izbânda estetică în transcrierea sentimentului. O poetă sentimentală e, din contră, cantonată în sentimentalism ca orice femeie pentru care iubirea, nu-i aşa, e totul. Scrie despre maternitate? Sigur, temă predilectă a literaturii feminine – atâta ştie, atâta scrie. Scriu bărbații despre război? Asta e istorie, ba chiar Istoria. Nu sunt *experiențe umane* particulare contând ca literatură după nişte criterii estetice, ci limitări, pe de-o parte, deschideri, pe de alta. Un scriitor este fie cerebral, fie visceral, în doze şi combinații citite şi descrise cu seriozitate şi aplicațiune. O scriitoare e fie „excesiv" cerebrală, fie stăpânită de un „chiot visceral", ambele înclinații condamnabile ori măcar amendabile – prima ca îndrăzneală de a păşi într-un ținut rezervat axiomatic bărbaților („hic sunt leones!"), a doua ca laşitate a locuirii în ținutul destinat, tot axiomatic, femeilor. Cu o nuanță răutăcioasă greu de ignorat şi, de altminteri, programatică, Cornel Regman apropie proza Ioanei Drăgan de Bassarabescu, Gârleanu etc., doar fiindcă e disecată îngustimea orizontului existențial. O anume meschinărie a situării față de lume, miticistă, de o vulgaritate gureşă şi o complacere îndărătnică în prejudecăți, e definitorie pentru societatea românească în epoci diverse şi cu manifestări diverse. Apropierea de mai sus nu e suficientă pentru a decupa specificul scrisului Ioanei Drăgan. Realismul atroce şi expresiv al schițelor sale, detaşarea un pic cinică de propriile personaje, dar şi o simpatizare mai adâncă cu exact aceleaşi personaje, deplânse pentru omenescul lor vulnerat asiduu dinăuntru şi din afară, capacitatea de a asculta şi imita voci, de a infinitiplica detaliul cel mai mărunt (capacitate care o alătură unor Gabriela Adameşteanu, Rodica Palade, Adina Kenereş, Nicolae Velea etc.) nu sunt umbrite de faptul că prozatoarea pare să-şi aleagă anume personaje feminine puse în primejdie în chiar esența lor umană de către personaje masculine buimace, înguste, suficiente. Victimele nu sunt mai ales femeile! Titlul cărții de debut

e ironic – *Vietăţi şi femei* –, dar nu în sensul pe care se grăbea să-l identifice Cornel Regman. *Şi*-ul nu echivalează un *sau* menit să pună laolaltă necuvântătoarele şi femeile, ca victime eterne. E un *şi* adversativ, aş zice, polemic. Vietăți ar putea fi mai degrabă bărbații – opaci la nuanțe, cu exigențe sentimentale minime, adevărați necuvântători în sensul dificultății de a stabili şi întreține relații armonioase cu Celălalt. Lucrurile sunt mai complicate, însă, decât par. Dacă e să acceptăm etapizarea lui Lipovetsky, *prima femeie*, cea satanizată şi disprețuită cu superioritate „tradițională" e încă în vogă la noi. *Femeia a doua*, adorată şi înălțată pe piedestal, e slab reprezentată în societatea românească, deşi ar fi mărturisit aceeaşi proiecție de ideal şi nevoi masculine. De pe poziția *femeii a treia*, una stăpână pe sine, îndrăznind să aleagă după criterii personale, Ioana Drăgan nu scrie proză feminină şi nici proză masculină. Ea scrie proza adevărată şi perfectibilă a unei tinere pe nume Ioana Drăgan. Schițele sale sunt radiografii incisive, uneori nemiloase fiindcă exasperate, mereu obiective şi de o luciditate tăioasă, ale perioadei de tranziție înspre adevărata egalitate. De aceea, personajele sale victimă sunt deopotrivă femei şi bărbați, căci emanciparea femininului şi psihologizarea masculinului se petrec la noi crizic, violent, agresiv, cu nuanțe groteşti, mereu traductibile zoomorfic. Gândacii, şobolanii, câinii, „supraviețuitori" uneori alături de bărbați, dar şi gâsca, vaca, berbecul sau cocoşul sunt un soi de *revelatori*. Aplicați „realităților" omeneşti de ambe sexe, le conturează dramatic-grotesc zădărnicia, limitarea. Stăruie un sentimentalism pe dos, cu gust de cafea proastă şi apartament de bloc confort redus. Marginali, mărunți, obtuzi, hăituiți în cele din urmă între ceea ce trăiesc şi ceea ce ar dori să trăiască, bărbații şi femeile din schițele Ioanei Drăgan reprezintă toate clasele sociale. Cu mici retuşuri de catifea, lucrurile se petrec, în esență, la fel – strâmtorarea e a tuturor, chiar dacă din motive diverse. Revolte feminine izolate, atipice şi deviate, răbufniri masculine bizare, buimace şi iarăşi deviate au repartizat un număr aproximativ egal de schițe. Astfel, Năşica îşi vede zădărnicite visurile de eliberare de o condiție subordonată de rezistența coşmardescă a gândacilor şi şobolanilor. Găina jumulită tacticos de Marcela e un bun exercițiu pentru uciderea lapidară a bărbatului bețiv, de mult nedemn de titlul de cocoş. Asemuindu-şi pofticios consoarta cu o gâscă îndopată, un alt personaj aşteaptă năduşit să fie hrănit şi moare visând că se bate cu un gânsac. Mitică cel muşcat de o viespe îşi pierde mințile receptând disproporționat agresivitatea feminină a insectelor. Un personaj

masculin ucide înnebunit de furie un berbec, un altul, cocoşul arogant al vecinului – ambii simboluri posibile ale supremaţiei masculine în curs de prăbuşire. O vacă lovită cu maşina de şoferul beat ori o râmă descoperită în salata verde sunt picături – întâmplător ori nu, feminine – care fac să se reverse paharul stăpânirii de sine al altor două personaje masculine. În *Istoria din vis* şi în *Pocăita* pot fi citite repetiţii generale, inventarieri anume aglomerate şi haotice de relaţii interumane maculate, ieşite din ţâţâni. Toţi şi toate se spurcă pe-ndelete, descărcându-şi iluzoriu frustrările. Traversează o lume în care vechile reguli nu mai funcţionează, iar cele noi sunt încă în ceaţă. Un exerciţiu de trăit altfel, de transformare radicală şi dintr-o dată e excelent descris în *Grasa*. Fireşte, deznodământul nu poate fi decât recăderea în buimăceala dinainte. Grăbită să iasă din tranziţie, pripită şi neîndemânatică, societatea românească îşi diminuează drastic şansele salvării. E o posibilă cheie a fabulelor Ioanei Drăgan. *Broasca* poate fi şi o *ars poetica*, o brutală invitaţie la răbdare şi îndemânare rece. Plăcerea de a tăia în carne vie e a prozatoarei înseşi şi e, fără îndoială, o calitate. *Mobile şi dureri*, într-adevăr o foarte bună proză, cum au remarcat deja comentatorii, poate fi citită şi ca manifest. Nu neapărat feminist, chiar dacă adoratul Mihăiţă e, în cele din urmă, un *animal*, mâncător de zestre şi deci de trecut, de rădăcini care să asigure supravieţuirea. Bătrâna Zoica (nume derivând din grecescul „*zoi*”, viaţă) îşi iubeşte lucrurile impregnate de vieţi trecute – oglinda, pendula, patul – şi a ştiut să fie *Stăpâna* suporturilor mărunte ale existenţei. Lucrurile lumii îşi aşteaptă noua Stăpână – care ar putea să fie, ar trebui să fie secondată de femeia în fine emancipată şi de bărbatul cu deprinderi „psihologice”. De un feminin ieşit din eclipsă şi de un masculin împăcat cu pierderea umbrei, singur, în lumina scialtică a noii ordini.

Poveştile Monei rotunjesc şi adâncesc aceleaşi motive, de data aceasta sub forma unui jurnal. Mioapa Mona îşi iubeşte lumea apropiată şi neclară în care poate visa, fantasmele sale ţinând loc de realitate. Oculistul îi va oferi o dată cu vederea clară şi şocul dezîncântării. Întâmplările maturizării Monei – proiectate şi pe fundalul pestriţ al Istanbulului – sunt tot atâtea schiţe despre îndelunga tranziţie românească. *Jurnal de vedere* (o poveste simplă), *Instanbul, mon amour* (o poveste de dragoste) şi *Visul Alzheimer* (o poveste clinică) sunt trepte coborând spre miezul tot mai complicat al existenţei contemporane. *Boala* e motivul central, iar secţiunile pot fi citite fie ca simple poveşti, fie ca parabole pline de chei, unele la îndemână, altele

vizibile doar la o lectură atent reluată. În ambele cazuri, remarcabilă stăpânirea instrumentarului şi excepțional de nuanțat şi sigur simțul clinic al unei scriitoare ce merită toată atenția.

Din vorbă în vorbă. Remarcabilă e stăpânirea instrumentarului şi extrem de nuanțat şi sigur simțul clinic al Ioanei Drăgan şi în *Mafalda* (2009). Nu e de ocolit un detaliu: Ioana Drăgan e autoarea unui excelent studiu despre *Romanul popular în România. Literar şi paraliterar* (2001). Spune, la un moment dat, acolo, trecând în revistă şi catalogând *romanțuri* uitate:

> „în orice moment, în cultură, se poate identifica existența a cel puțin două niveluri, mai precis a două circuite".

Circuitul *înalt*, academic în sens larg, recunoscut de critica literară, deci legitimat în mod oficial, e secondat asiduu de circuitul *jos*, al aşa-zisei literaturi de consum, ivindu-se şi prosperând în cvasi-ilegalitate. Mai mult, cele două circuite au mereu momente de atingere, de contaminare, fie şi trecătoare, şi asta mai ales în era larg permisivă a postmodernității. Cred că microromanul *Mafalda* poate fi citit şi ca jurnal al acestei zone *între*, de amestec tulbure şi senzual al lumilor, nu doar cu referire la timpul prezent şi la spațiul românesc. Periferia şi Centrul se atrag prin aspirații/tânjiri asemănătoare, deşi de semn schimbat şi inconştiente de stângacea imitare a celeilalte *zone*. Până la un punct, *înălțimea* mimată de zonele joase spune mult despre carențele aceleiaşi înălțimi. Oglinda ieftină are o sinceritate surprinzătoare, pe cât de inocentă, pe atât de parşivă în dezvăluirile ei involuntar parodice. Ea lasă să se vadă falsul dincolo de recuzita de vorbe meşteşugite şi reguli de conduită. Marile teme: viață, moarte, iubire, trădare etc., comentate în limbajul cu ofuri şi stridențe al marginalității, nu-şi pierd decât rafinamentul formei (nu de puține ori simplă poleială), nu şi valabilitatea umană.

Într-o țesătură de extraordinară, gureşă, expresivă colocvialitate, conviețuiesc Tanti Adina, posesoare a unui timp răbdător, căci pensionară gata să descoasă pe îndelete şi apropriat poveşti ale locuitorilor periferiei, ba să şi avanseze mafaldeşti scenarii de viitor, şi studenta Cristina, cu, de presupus, alte speranțe şi alte aşteptări. O voce cu inflexiuni şi modulațiuni de o şerpuitoare cuprindere interpretează/deapănă, cu *tremolo*-uri, mai multe poveşti intersectate şi vag interdependente (căci întorsăturile şi

loviturile *fatale* sunt legea acestei lumi patetice şi mărunte, nu însă şi lipsite, cum spuneam, de o greu de negat umanitate). Frazarea fie revine pe propriile urme cu reiterări rapide ale unor note şi accente, fie adastă pe o anume secvență, cu prelungiri vibrante:

> „Lasă tanti că nu ți-e matale să mori aşa curând, o îmbărbătase asta mică şi nu era prima oară când repeta cu vocea ei calmă şi înceată această propoziție simplă, niciodată dusă la sfârşit, un refren care-şi aştepta răbdător punctul final, cu toate că Adina trăgea de ea de fiecare dată să spună mai departe, să scoată la lumină din ea ce ştie, să facă aşa cum face ea măcar, schimbând, mințind, înfrumusețând ori pur şi simplu preferând să tacă, hai, fetițo, hai că te joci prea tare cu răbdarea lui tanti, o să rămâi cu ceea ce ştii în tine, iar eu cu singurul lucru care îmi scapă neştiut… asta doar dacă, şi i se strângea Adinei sufletul… dacă, tanti, spune că nu înțeleg, nimic drăguțo, nimic, hai acasă!”.

Cântate la armonică ori la caterincă, la trompetă ori la țambal, melodiile textului se învolburează în jurul cititorului şi izbutesc să-l țină în plasa lor până la final. Cu ceva de telenovelă joasă, romanțioasă şi plină de ifose hilare, căci copiate după un model presupus drept înalt, povestea se salvează înspre general-uman prin distanța pe care prozatoarea o păstrează deşi „emite” din chiar miezul cald al lumii pe care o stârneşte, aşa încât nu uiți nici o clipă că totul se spune cu părtinire, dar una condescendentă, cu sentiment, dar unul ironic:

> „Pe Doru i-l prezentase un coleg, într-un local în care aniversaseră o zi onomastică de la serviciu, mititei şi bere multă, flori şi cadouri peste tot, ea purta o rochiță nouă care-i venea foarte bine şi nişte pantofi care o roseseră de groaza lumii, dar care se asortau de minune, era cald şi dacă ieşeai afară te zăpăcea mirosul teilor înfloriți şi aroma gardului de iasomie, o nebunie dulce şi îmbietoare!”.

Încă aproape de pământ şi de sevele sale securizante, personajele îşi joacă rolurile cu un picior în natură şi cu celălalt în artificialitatea tiranică a regulilor sociale: Cristina

> „stătea ca o proastă plângând în mijlocul unui Carrefour şi puțin îi păsa că se uita lumea la ea, cu milă, îngrijorare şi dispreț, fetele de azi nu mai are, mămică, nici un fel de mândrie, auzea ca prin vis câte-o mămăiță din pensionarele astea debordând de mândrie, cum să nu, mândre că fostul gicuță, actualmente tătăiță, sforăie la televizor în fiecare seară ori râgâie rântaşul duhnind a mândră băutură, ori taie disciplinat cartofii cuburi

> cubulețe sub privirea țanțoșă și satisfăcută a consoartei care se fălește cu i-am venit eu de hac, acu la bătrânețe, pentru cât mi-a frecat ficații la tinerețe, da' să mă vadă cineva plângând pe stradă, asta nici în ruptul capului!".

Tanti Adina, nea Tibi, Doru, Cristinuța, ușurateca de Violeta, mama ei călătorind prin Europa cu nuri de vânzare își trăiesc și traduc în cuvinte existențele scăpate din frâu. Prezicerile Adinei sunt secondate și de alte tentative de a pune ordine în haosul vieții. Fiindcă acesta e rostul *mafaldelor*: să prevadă răul, oricând posibil într-o lume măruntă, hărțuită din toate părțile și ne-stăpână pe mersul ei. Adevăratele *accidente* sunt lucrurile bune și rare:

> „lucrurile bune sunt neimportante, detalii care doar împachetează frumos suferințele și fac suportabile uneori durerile vieții".

Opinia publică și marginală, scandalizată de nerespectarea unor legi mimate, nu face decât să întărească legea răului.

Siguranța cu care își joacă Ioana Drăgan lumile mă lasă s-o bănuiesc în stare de stăpânit și construcții romanești de mare respirație.

Tatiana Dragomir[24]

Fotograme (2007). Tatiana Dragomir este prezentă de ani buni în presa literară cu povestiri și fragmente de roman. A colaborat la *Flacăra*, *Luceafărul*, *Vatra*, *Convorbiri literare*, *Nord literar*, *Aiudul literar*, *Ziua literară*. Romanul său de debut oarecum târziu (manuscrisul a fost remarcat de juriul Concursului de debut al filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor cu regretul că autoarea depășea limita celor 40 de ani impusă de regulament, dar a primit și Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor) vorbește despre un prozator format, cu mână sigură, stăpân pe instrumentele sale și în stare să creeze o lume vie, convingătoare estetic. Ca-n *Dimineața pierdută* a Gabrielei Adameșteanu, de pildă, sau ca în *Îngereasa cu pălărie verde* a Adinei Kenereș – alăturarea se susține, chiar fără modificarea proporțiilor – autoarea știe să povestească și să „joace" vieți cu un har cuceritor. Excelent

ochiul prozatoarei şi uimitor slujit de cuvintele gata să se muleze pe cele mai infime detalii încărcate de sens existențial. Toate măruntele fețe cotidiene şi cotinocturne ale personajelor sale – minore, gureşe, colorate, fără stare şi fără direcție, îndurând viața, dar nerenunțând la ideea de a descoperi măcar o urmă a Vieții cu majusculă – sunt scrutate cu o privire pe cât de pedantă, cu vagi accente cinice, uneori, pe atât de capricioasă, aş zice, în stare să prindă esența lucrurilor, miezul lor omenesc, dar şi să le nimicnicească, să le scoată la suprafață derizoriul, şi el extrem omenesc. Vocile romanului, cele mai multe feminine, traduc psihologii diverse şi complicate. Cititorul se lasă purtat într-o lume forfotind de limbaje şi gesturi, toate pe cât de insignifiante, pe atât de memorabile, de „grele", gata să facă şi chiar făcând sens.

În condițiile unei circulații normale a cărții româneşti, *Fotogramele* Tatianei Dragomir ar fi, neîndoielnic, un *best-seller*. Ea scrie o proză de un realism extrem de colorat, seducător, cu personaje prinse în limbaje de o varietate impresionantă şi individualizate prin câteva linii, cu accente discrete pe psihologii şi o perspectivă pictural-cinematografică asupra existențelor umane. Un echilibru fin între modernism şi postmodernism conferă romanului consistență şi prospețime.

Privirea cinematografică e identificabilă în secvențe precum aceasta, decupată aproape la întâmplare, în care senzația de concretețe, de palpabil e remarcabilă:

> „A întins mâna peste pieptul lui, să apuce sticla de pe scaunul ce ținea loc de noptieră, şi din greşeală i-a atins pielea transpirată. Şi-a admirat brațul subțire (ca de obicei, *click* pe imagine şi *store* pentru mai târziu). Mişcare frântă din cot, geometrică, de macara proiectată pe un cer proletar, înnegurat. Se iubea foarte tare în clipa aia. A înghițit vinul acru direct din sticlă, încet, fără zgomot. Parcă-i era şi mai sete după el. Cu toate precauțiunile ei ca să nu îl deştepte, după câteva secunde s-a pomenit că Tom se întoarce spre ea scâncind şi îi îmbrățişează şoldurile. Doamne, ce căldură! Fusese una dintre cele mai fierbinți nopți şi se anunța o zi infernală. S-a dezlipit încet de tot de pielea lui şi a început să se târască pe cearşaful umezit de transpirație, către marginea patului. El i-a dat drumul din brațe cu oarecare părere de rău. S-a ridicat şi el într-un cot şi s-a întors spre uşă, întinzându-se spre scaunul pe care fusese mai înainte sticla. Degetele lui au bâjbâit prin zonă câteva secunde; în sfârşit, după un timp s-a aşezat din nou pe spate. Câteva secunde ea i-a zărit părul zburlit de pe frunte, luminat de flacăra vânătă a unui chibrit. Umerii lui osoşi licăreau. Era foarte, foarte departe. S-a răsucit din

> nou spre ea, cu două ţigări aprinse în mână. Magda a apucat una pe nimerite, numai cu vârful unghiilor ca să nu se ardă de la jar. După primul fum s-a simţit puţin ameţită, poate şi din cauza vinului. Trăgea din ţigară, întoarsă spre el, şi când se aprindea jarul din vârf se tot apleca puţin asupra pieptului lui, să-l pândească. Ochii lui sclipeau câteva secunde, mijiţi, apoi se făcea din nou beznă...”.

Titlul romanului, *Fotograme,* are acoperire dublă, multiplă. Pe de-o parte, personajul „central”, ca să spun aşa, visează o expoziţie de fotografii şi îşi exersează la propriu ochiul, transformând fiecare secvenţă într-o reproducere statică, autonomă şi interpretabilă a realităţii înconjurătoare. Dincolo de acest amănunt biografic, detaliat într-un ritm laitmotivic de-a lungul cărţii, fotograma este şi „citită” şi interpretată, actualizându-se toate valenţele sale simbolice, parabolice, parodice. Ea e şi oglindire simplă a prezentului, flancată de obsesiva trimitere la îndelung proiectata expoziţie:

> „A rămas din nou singură, cu toate pozele din mintea ei. Moleşeală fără somn. Ce tihnă era în camera încinsă! Zapând la greu, a revăzut, a mia oară, un instantaneu din ajun, pe care i-l povestise şi lui Tom. Chipul uscat, făinos, al unei ţărănci bătrâne privind spre turla catedralei, cu capul dat puţin pe spate, cu un fel de ghiduşie neaşteptată în priviri. Se reparase nu de mult ceasul, care cine ştie de când nu mai mergea; acum bătea din nou orele, gros şi răspicat, la sferturi dădea un *clinc!* mai prelung, la jumătăţi două mai scurte; asta i-o fi adus femeii aceleia aminte de tinereţea ei, mai ştii... Magda îi dăduse târcoale de câteva ori, realmente făcuse traveling în jurul ei. Cum de nu leşinau ţărăncile astea de căldură în iulie, cu basmalele lor groase de catifea şi pieptarul strângându-le sânii? Ea simţea că ia foc. În tot cazul, ar fi ieşit nişte poze bune; ar fi fost şi mai bine dacă ar fi putut prinde fundalul turcoaz, decorat cu altocumuluşi albi, materiali… Cam convenţională concepţia, dar se mai putea lucra la ea... Titlul pozei în tot cazul ar mai fi putut salva ceva: *Şi trei sferturi*. Ei?… Ei?… Nu era rău, nu? în principiu, voia să zică…”

sau

> „Apoi, mai târziu, când se întorceau spre casă împreună, chipul lui Tom, fără nici o expresie specială, deşi ascuns de plete, părea îmbufnat. Magda îi venea cu o jumătate de pas în urmă, adulmecând izul amar al margaretelor pe care i le dăduse el, şi i se uita peste umăr. Îşi concentrase privirea asupra bucăţii de cer impecabil pe care o putea vedea pieziş prin lentilele ochelarilor lui, cu marginile deformate. Ciudate poze ar ieşi din unghiul acesta... Sigur, ea detesta pur şi simplu chestiile astea, contorsionisme,

> ambiguităţi, artificialităţi de toate soiurile. Până la urmă, experimente sau nu, toate ar fi fost variaţiuni pe aceeaşi temă. Păşind de-a lungul bulevardului, îi povestea despre femeia din faţa catedralei, ţăranca aia cu pieptarul şi cu basmaua. Ce păcat că nu prinsese măcar imaginea asta... Începuse să o enerveze să-i tot povestească fotografii virtuale; voia acţiune şi nu reuşea să-l mobilizeze şi pe el în entuziasmul ei”.

Pe de altă parte, *fotograma* poate traduce şi maniera de a intra în scenă a trecutului, felul în care semnele memorative aleg să se „întrupeze”:

> „Cu gândul la Vali, traversează o clipă de panică subită; senzaţia o izbeşte ca un pumn în stomac. Se chirceşte în jurul locului dureros care-i opreşte respiraţia. De nicăieri vine asupra ei amintirea unei alte senzaţii, de pe la începutul adolescenţei, când începuse să i se pară că e locuită, sau cum să zică – bântuită de altcineva, că mintea îi este sufocată de vreun geamăn pitic, stafidit, parazitând-o dintr-un cotlon neştiut. Genul acela de amintiri pe care le suspectează cel mai tare de falsitate. Lucruri care nu s-au întâmplat niciodată în realitate”.

Să spun aici, într-o simplă paranteză, că tema geamănului interior, aici doar pomenită şi cu prelungiri mai degrabă subtextuale, ironice cât încape („Ce-aş mai vrea să devin şi eu de-adevăratelea o figură din asta. Să fiu stăpânită de vreun monstruleţ sufletesc şi să fac mare caz cât îmi tormentează el conştiinţa. Apoi, de amorul artei, să mă complic cu presupunerea că trăiesc un vis din care am să mă deştept într-o bună zi. Nooo, nici vorbă; fantastic ce bine ştiu că *that's it, I mean that's all I'm ever gonna be, man*… OK, tre' să mă rup din chestiile astea, să trec la lucruri mai serioase, până nu mă trezesc că de prea mare sforţare chiar mă transform într-un portret straniu, diluat. Ameţeală de dimineaţă bună!… Vertij; mi-o fi crescut tensiunea cu nebunii ăştia pe-aicea, sau poate din cauza cafelei, sau a căldurii, sau...”), devine un recital superb în *Territoria,* debutul prozastic al cunoscutului muzicolog Oleg Garaz, scriitor de aproximativ aceeaşi vârstă (n. 1964).

Arta componistică în sens larg, cea care include compunerea de texte, de imagini, de scene, de volume şi perspective, dar şi de variante de biografie/viaţă/existenţă îşi are proiectată esenţa în aceleaşi fotograme:

> „îşi derulează rapid colecţia de poze din memorie. Virtualitate pură, muzeul ei personal. De pretutindeni vin de-a valma radiografii transparente, clişee ratate, dagherotipuri, instantanee color, colaje, laolaltă cu alte imagini, sleite, asemeni pozelor făcute după

> clişee jegoase şi pătate, vechi de un secol, în care abia se disting câteva siluete cu membre scheletice, chipuri negricioase şi ochi de tuberculoşi, ori portrete retuşate până la grotesc, în care nu se mai pot recunoaşte trăsăturile familiare”.

A trăi, a visa, a iubi înseamnă a „aduna în minte detaliu după detaliu, după detaliu, după detaliu”. Colecția de imagini se comportă ca un parşiv joc de cărți, insinuant, alunecos, remaniabil. Poveştile se intersectează, coincidențele, oricât de picante, nu fac decât să sublinieze monotonia şi interşanjabilitatea destinelor, cheful de vorbă se iscă suficient sieşi, înflorind texte atente la desăvârşirea şi elaborarea frazei, ficțiunea întrece net realitatea, aceasta rămânând amorțită, sfrijită, undeva în urmă.

Romanul este şi unul al insului spectator al propriei existențe, fie că priveşte pasiv şi neimplicat mersul istoriei şi al lumii, fie că se mulțumeşte cu sau chiar tânjeşte spre reducerea lor la starea aparent supusă, controlabilă a unui album cu fotografii:

> „Nu mai vede nimic împrejur decât corpuri fără fețe. Îşi ia avânt şi porneşte printre ele. În câteva secunde fluviul de oameni o înghite cu totul. Nu se împotriveşte curentului, merge lin împreună cu el, în el. Plăcută senzație! Să nu te simți obligat să faci tot timpul pe Gigi Contra; să faci, dracului, ce face toată lumea şi să nu-ți bați capul cu nimic. Te uiți numai afară din piele, atât, şi-i laşi să te conducă”.

Locuirea ca mysterium. Cel de-al doilea roman, *Cara Aurita* (2010), pune la bătaie instrumentele deja rodate în romanul de debut şi face un pas mai departe lărgind perspectiva. Construit pe mai multe niveluri care-şi dispută întâietatea într-o construcție romanescă în canon, *Cara Aurita* e o excelentă carte despre *locuire*. Mottoul din Faulkner oferă o cheie, însă una provizorie şi parțială:

> „Era ca şi cum casele ar fi avut sentimente, viață, personalitate […] şi în casa aceasta ar fi existat doar o afirmație indiscutabilă a goliciunii, a pustietății” (*Absalom, Absalom!*).

Romanul debutează oarecum cu stângul, lăsând la suprafață, preț de câteva pagini, vocea minoră a unui personaj deocamdată limitat, Radu Rusu. Vag nemulțumit de numele său predestinând la banalitate –

> „Da, este o alăturare de sunete vrednică de toată mila. Ce fel de excepționalitate ar putea ea stârni? Să mă fi chemat Beniamin, Walter, Emanuel, oricum – dar *Radu mamii,*

> *Radule*?!… Cu asta mama chiar că nu mi-a lăsat prea multe şanse; la fel de bine putea să-mi zică *Acela*” –,

personajul enunţă deja, cum vom înţelege în cele din urmă, una dintre temele romanului, aceea a orfanităţii ca existenţă suspendată, fără trecut şi fără rădăcini. Prozatoarea i-a pregătit eroului o experienţă iniţiatică, recuperatoare, de aceea era necesară eliberarea de corvoada unei slujbe acaparatoare de timp. Aşa intră în scenă neverosimilul Vladici, şeful „plin de bune intenţii şi de înţelegere”, care îi iartă lungile absenţe

> „nu neapărat fiindcă eram rude, ci mai ales pentru tinereţea mea uşor impertinentă, pentru impetuozitatea mea încă nedomesticită”.

Povestea de iubire dintre Radu Rusu şi soţia sa, Florina, începuturile tatonante ale vieţii în doi, paşii spre o aşezare tot mai burgheză a vieţii cuplului („Ei, fapt este că din ziua aceea n-am mai avut linişte. De-acum Flori voia şifonier, tacâmuri, covoare, draperii, oglindă în baie, coş de rufe, televizor, umeraşe, lustră, chiuvetă cu picior, fier de călcat, adică un milion şi-o sută de *lucruşoare*”) se intersectează cu poveşti paralele şi complementare ale locuitorilor urbei mărunte traversând cei doi versanţi ai tranziţiei româneşti, de dinainte şi de după 1989, în bine scrise pagini de roman social. Încet-încet, e limpede că nu aceasta e povestea. Întâlnirea cu *casa* e de la început prevestitoare, cu un iz eliadesc al detaliilor:

> „Înghesuită din dreapta şi din stânga între alte construcţii, tot aşa de vechi şi cam în acelaşi stil, cu care forma o faţadă comună, viitoarea noastră casă exhiba o asimetrie ce mi s-a părut atunci delicioasă (dar ce putea să *nu* fie perfect în ziua aceea?). […] Ferestrele de la etaj, deasupra porţii, toate trei acoperite cu ziare vechi, mi-au dat pentru câteva clipe impresia că aici nu locuia nimeni. Nici poarta nu se afla într-o stare prea bună, vopsită la nimereală peste straturi nenumărate de vopsea scorojită, de culori diferite, şi cu lemnul aproape destrămat de umezeală în partea de jos. […] Ne-am strecurat prin uşa decupată în poarta mare, şi am înaintat pe sub bolta adâncă până în mijlocul curţii, unde ne-am trezit pe neaşteptate împresuraţi de ziduri cu ferestre îngropate în ele, parcă ascunse, ceva de spaimă. […] La etaj, mărginind de jur împrejur curtea pătrată, o terasă cu balustradă de fier, peste care curgeau muşcate agăţătoare. Acolo trebuia să ajungem (mi se spusese că apartamentul şapte se afla la etaj), dar cum, că nu se zărea nici o scară, nicăieri. Cerul deschis deasupra îmi căzuse greu drept în creştetul capului. În mijlocul curţii, Flori m-a lăsat brusc de mână. Ne-am despărţit pe

> tăcute, ea înconjurând havuzul coclit prin dreapta, eu trecând în stânga. De câte ori îmi amintesc ziua aceea, revăd lumina care ardea culorile în pete violente, impresioniste şi mă trece acelaşi fior ca atunci. Locul era absolut incredibil, de parcă trecând prin poarta în arcadă am fi nimerit într-o altă dimensiune”.

Pe nesimțite, atracția pentru istoria veche a casei se transformă în patimă, în obsesie:

> „O numeam Cara fiindcă era întunecată şi misterioasă, nu numaidecât fiindcă eram îndrăgostit de ea. De fiecare dată când ne apropiam de ea, seara, o contemplam în extaz”.

Han odinioară, întemeiat de

> „Adam Ferdinand Întâiul, Descălecătorul… Ascendență aburoasă, imposibil de urmărit mai adânc în timp, răsărind misterios din negurile pustei, categoria erou neînfricat şi fără de prihană”,

casa nu-şi dezvăluie uşor tainele. Biblioteca, Muzeul devin locurile de petrecere zilnică:

> „Petreceam două-trei ceasuri în fiecare zi în sala de lectură îmbâcsită de mirosul cărților vechi şi luam conştiincios notițe amănunțite în registrul meu, sperând că, în timp, după ce-mi voi fi dovedit perseverența ca să merit asta, voi avea parte de marea revelație pe care o aşteptam: o însemnare (oricât de neînsemnată!) despre Ferdinand Întemeietorul sau măcar despre unul dintre Adamii următori”.

Secondat de Ella, cititoarea în documente vechi, dar şi cu ajutorul unor însemnări păstrate de locuitori stranii ai casei, şi ea tot mai stranie, Radu reface, în excelente pagini de roman istoric, de atmosferă, viața dramatică, plină, misterioasă a câtorva generații, construindu-şi indirect şi „magic” o ascendență şi un rost. Stranietatea nu se atenuează, dar se lasă asumată prin cunoaştere şi locuire în stare de veghe. Un trecut de poveste, cu averi fabuloase şi întâmplări de mirare şi groază, se rotunjeşte din cercetările celui vrăjit de un loc:

> „călătorii au început a lua seama la bogățiile care tot sporeau între zidurile acestea an de an şi pe care oamenii locului nici nu le mai băgau în seamă, într-atâta se învățaseră cu

ele. Căci dealurile dimprejur erau toate ciuruite de galerii, minele scuipau afară sute de kilograme de aur şi alte mii de argint, într-o curgere ce părea fără capăt, şteampurile lucrau neobosite zi şi noapte, pe amândouă malurile râului alintat Aurita, aurarii şi argintarii de-abia mai pridideau cu făuritul pocalelor, sipetelor, sfeşnicelor şi giuvaerurilor. În plus podgoriile împânzeau tot împrejurul, oriîncotro te-ai fi uitat, de cum ieşeai dintre zidurile cetății prin poarta mare, de treceai podul ridicător cu lanțuri peste Aurita, aducând aşijderea frumoase venituri cetățenilor."

Viața prezentă îşi pierde firele şi realitatea, privirea se întoarce exclusiv spre trecut, ca sub blestem, dar şi cu o plăcere a reconstituirii, chiar a retrăirii unui *illo tempore* care condimentează povestirea. Ca *filosoful gânditor* al lui Rembrandt, Radu Rusu îşi amenajează un loc secret de studiu şi reverie, o hrubă în curtea interioară a *Carei*. Destinele Ferdinanzilor sunt încărcate de iubiri, cruzimi, blesteme, de morți rele, premature, şi conspirații, dar şi de un joc de culori şi umbre reconstituit ca în pânzele flamanzilor:

„Pe neaşteptate, cum se apropiau de casă, Ilenei îi răsărea deodată în minte iatacul lor răcoros şi umbrit, cum va fi în după-amiaza aceasta, şi o chingă de fier îi închircea stomacul. Mâna ei albă, grăsuță, se strângea pe brațul stâng al bărbatului. Mâna lui, cu degetul cel mic împodobit de un agat cenuşiu, moştenit de la tatăl său, îi răspundea. Ileana înălța ochii spre el. Chipeş şi mândru, el părea că se înalță deasupra tuturor. Saluta pe unul şi pe altul cu înclinări din cap, alteori îşi scotea larg pălăria înaltă. Ileana întindea pasul după al lui şi înaintau aşa, ca o mică armată în marş spre victorie sigură...".

Viața *Carei* se încheie, firesc, ca orice viață omenească, printr-o moarte, anunțată de un telefon matinal:

„La început n-am înțeles nu o vorbă, dar nici măcar o silabă din ce spunea. Parcă nici nu era tocmai vocea ei, ci un vacarm întreg. Plângea, se tânguia şi striga în acelaşi timp, cu mai multe voci deodată, unele îndepărtate, altele aproape tangibile, toate însă acoperite de un fel de vuiet continuu. Abia după câteva minute am prins ca prin vis cuvântul *Cara* în mijlocul unui şuvoi de hohote şi tânguieli răguşite."

Singurul care moare în explozia fatală e, desigur, Iov, personaj încărcat de subînțelesuri, ultim locuitor al Carei părăginite. Recuperată în pagina scrisă, viața concretă a Carei

> poate înceta. Terenul e curățat de moloz şi casei ca *aşezare* i se substituie un *loc de trecere*,
> „un mic parc, cu bănci, copaci tineri, tufe de trandafiri şi de iasomie şi o fântână arteziană”.

Locuirea ca *mysterium* presupune nu doar scormonirea prelung interpretativă a unor vieți revolute, consumate în spațiul ei, ci şi invocarea unor posibili *lari*, care să asigure perpetuarea bunei locuiri. Sub vremi, dar mai ales sub oameni, Cara îşi pierde larii, dacă i-a avut vreodată, şi decade iremediabil. Dacă bine am înțeles mesajul, *orfanitatea* e funciară (omul este singur, în mod destinal), dar ameliorarea ei e posibilă prin cultivarea unei memorii/rememorări a apartenenței de clan, neam, umanitate.

Petru Dumitriu[25]

Interpretare, adică zădărnicie şi speranță. Petru Dumitriu părăseşte țara în 1960, plecând din inima Transilvaniei: „înalt şi puternic, frumos şi plin de talent ca o noapte de vară”, cum şi-l aminteşte Radu Cosaşu. Autor a vreo cincizeci şi cinci de volume, Petru Dumitriu este martorul prin excelență, însă nu unul pasiv şi călduț, ci, dimpotrivă,

> „o ființă nesățioasă a cărei vocație ar fi aceea de a traversa timpul nostru, cu biciul în mână, dacă nu e cumva chiar explozibil, şi de a rătăci lucid dintr-o țară în alta pentru a smulge contemporanilor săi secretul unui adevăr” (Lucien Guissard).

Cunoaşterea sa este una inconfortabilă. Lumea este „văzută” cu instrumente de chirurg. Nu poate fi nici o clipă vorba despre complacerea într-un sistem dat, indiferent ce culori ar arbora acesta. Interesat de viața individului cu toate legăturile sale superficiale şi subterane cu lumea, despică firul în patru nu doar pentru a identifica „desenul” ființei, ci şi pentru a putea pre-cunoaşte evoluția viitoare a liniilor componente. Lectura sa este un act dinamic, se realizează în mers, povestea are mereu un „va urma”. Orice oprire în loc este resimțită ca dogmatică şi respinsă de îndată. Totul este interpretare, adică zădărnicie şi speranță.

Prin analiza detaşată şi profundă pe care o operează, Petru Dumitriu este copilul devenit „al treilea de la un moment dat”, despre care vorbeşte Constantin Noica în jurnalul detenției sale, *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*:

> „Dacă, însă, comunismul, care a voit cu tărie un anumit lucru, are sorți să obțină altceva, cu atât mai mult se întâmplă să obțină cu totul altceva capitalismul, care nu vrea aproape nimic. Este cu adevărat altceva, dincolo de cele două lumi opuse astăzi. Nu ele mă interesează, ci un lucru mai subtil, o a treia condiție umană față de cele două date de istorie”.

Socialismul şi-a îndepărtat omul fiindcă i-a stat, a vrut să-i stea, prea aproape. Capitalismul l-a pierdut, dimpotrivă, stându-i departe. Şi de-o parte şi de cealaltă există numai ispite, nici un model. Occidentul şi Orientul sunt ambele extreme, ființa rătăcind undeva la mijloc, fără busolă.

Om al măsurii transplantat într-o lume a exceselor, măsurătorile procustice ale comunismului şi absența oricărei măsurători în lumea liberă îi sunt, până la un punct, la fel de constrângătoare. Iată cum îşi va rezuma el însuşi punctul de vedere:

> „am trăit în Est cu senzația că se afla un loc în lume în care nu exista nimic din ceea ce ne rănea, ne făcea să suferim, în care nu neapărat era totul bine, dar, în orice caz, viața era liberă, mai pură, mai veselă. Acest loc era Occidentul. Şi am impresia că mulți oameni de aici, mai ales comuniştii, dar nu numai ei, îşi imaginează că se află un loc în lume în care nu există cauza durerii şi revoltei lor, adică Estul, Uniunea Sovietică, până nu i-au descoperit acesteia defectele şi mizeriile, China. Este mitul Vârstei de Aur sau al Paradisului proiectat pe ignoranța geografică. Or, cum eu am cunoscut deopotrivă Estul şi Occidentul, simt că lumea a ajuns la capăt, că nu mai există scăpare fiindcă nu mai există necunoscut. Lumea a devenit nu mai mică, ci, aş zice, limitată, sfârşită. Iar eu sufăr de claustrofobie de când am fost închis într-o țară de unde nu se putea ieşi... Acum am aceeaşi senzație maladivă vizavi de lumea întreagă şi devine nevindecabilă. Mai ales de când am aflat că spațiul e curb şi închis, repliat în sine. Nu mai există nici o scăpare. Şi, deci, nici consolare. Nu se mai poate respira, eşti opresat, la strâmtoare...”.

Existența nu mai are un singur sens, coerent, armonios. Fiecare individ trăieşte ca un zar aruncat la întâmplare, fiecare față fiindu-i proprie şi străină în acelaşi timp. Orice rezultantă e spulberată definitiv, înaintarea ființei e un continuu, agitat, trudnic şi dureros efort de adaptare la

împrejurări mereu imprevizibile. „Semnul dilemei insolubile” e tatuat pentru totdeauna pe pielea omului. Dezabuzați, excesivi, imponderabili, eroii romanelor sale caută un punct de sprijin. Mai sunt locuri pe Terra în care oamenii cred că se îndreaptă spre mai bine, spre mai multă pâine şi mai mult libertate. Mai binele, pâinea şi libertatea dobândite lasă omul fără busolă:

> „ei nu ştiu pur şi simplu încotro merg şi nimeni n-o ştie în afară de Dumnezeu, care nu există”.

Proprietatea şi posesiunea a apărut în 1991, sub îngrijirea lui Geo Şerban (păstrător, timp de trei decenii, al manuscrisului). Să spun de la început că ne aflăm în fața unei proze excepționale. Tânărul, pe atunci, Petru Dumitriu se dovedea deja în deplină stăpânire a unui stil care nu şochează nicidecum prin inovații şi performanțe tehnice contabilizabile şi catalogabile, ci prin soliditate, profunzime, putere şi reverberație. Subintitulat *Partea I din Memoriile lui Erasmus Ionescu*, romanul apelează la artificiul „jurnalului găsit” pentru a folosi firesc relatarea la persoana I şi perspectiva unică, garant al autenticității. Erasmus povesteşte ceea ce ştie despre copilăria şi adolescența sa, la distanță de două decenii de cea din urmă. Are, astfel, posibilitatea de a „inventa” trecutul, de a-l recrea în sensul reconsiderării valorice a unor secvențe neglijate la vremea lor. Promisiunea de a scrie numai despre „lucruri importante” este respectată cu acest înțeles:

> „se va vedea mai târziu – nu sunt, ci au fost; sunt importante fiindcă au fost şi nu mai sunt”.

Nişte părinți „pretențioşi şi extravaganți” – un tată grav şi abulic, o mamă teribilă, posesivă, confundând dragostea maternă cu simțul exacerbat, când pervers, când depresiv, al proprietății şi posesiunii – dimpreună cu cei patru băieți şi cu o fată, prezență meteorică, trăiesc în ceea ce în final e descris drept

> „infamul paradis estival, cărțile, confortul, cuibul apărat şi neştiutor de lumea mare din afară”.

Erasmus, povestitorul, este cel care tace provocând confesiuni, iscoditorul subtil în stare să construiască pe nesimțite scenarii-capcană

pentru cei din jur. Povestirea se derulează prevestitor, menținând tensiunea lecturii la cote ridicate, vibrante. E acea atmosferă de presimțiri şi dezvăluiri niciodată împlinite din Mircea Eliade. Am putea vorbi, apoi, de „infernul tandreței”, inteligent şi discret psihanalizat, amintind de romanul lui Alain Bosquet. E, totodată, şi o lectură retrospectivă de sine, atentă la ceea ce va fi hotărâtor pentru adultul de mai târziu, ca în Elias Canetti. Dar este, mai ales, acea stranie, păstoasă şi transparentă totodată conotație „mitologică”. Adolescentul, cu majusculă, e personajul principal: neliniştit, bântuit de îndoieli şi nesiguranțe, gustând nesățios şi temător din miezul „amar şi teribil” al experienței, nesupus cu totul convenției sociale („de-aici până la realitate mai e totdeauna o bucată”), obsedat de rostul său în lume, revoltat şi nemulțumit. În întrupările sale pregnante care se numesc Erasmus, Sebastian, Filip, Cristian, Elisabeth-Charlotte, adolescentul află câteva adevăruri, cu atât mai violente cu cât acțiunea se petrece în anii celui de-al Doilea Război Mondial. Un târg românesc şi un oraş universitar german sunt locurile, deloc ferite cum păreau a fi, în care irump strident cele câteva adevăruri: războiul înseamnă asasinat, nimic eroic sau nobil nu se află în spatele crimei mondiale; etica nu are temei stabil, morala nu are fundament:

> „Infernul e pe pământ. Iar dracii suntem noi. Lacomi, hămesiți şi scrâşnind din dinți că n-au tot”;
> şi cea mai pură dintre iubiri poate fi maculată de simțul posesiunii; monstruozități şi minciună, maşinării de ghidat omul, el însuşi maşină, se dezvăluie pretutindeni. Erasmus, aflat „necontenit într-o stare de semi-tristețe şi semi-furie stăpânită față de orice şi oricine”,

înțelege că totul putea fi altfel şi mai bun cu o singură condiție – să fi fost noi, autorii de scenarii şi actorii în teatrul lumii, *altfel şi mai buni.* Condiție de neatins.

Alexandru Ecovoiu[26]

Farmecul şi riscurile ambiguităţii. Alexandru Ecovoiu debutează, relativ discret, în anii ’80 (*Fuga din Eden*, 1984, *Călătoria*, 1987). Iese din penumbră abia în 1995, când romanul *Saludos* primeşte Premiul USR. Romanul *Staţiunea* (Premiul Academiei Române, 1997), volumul de proză scurtă *Cei trei copii-Mozart* (2001; ediţia a doua, 2008), apoi *Sigma* (2002; ediţia a doua, 2005) şi *Ordinea* (2005) completează imaginea unui prozator atras cu precădere de traducerea/interpretarea realului în parabole deschise. De spus imediat că, uneori, deschiderea parabolei e atât de vast-controlată, încât îşi subminează asiduu efectele. Scrisul lui Alexandru Ecovoiu îşi ambiguizează insistent mesajul, secretând îndoieli (multe jucate, presupun) şi punând sub semnul nesiguranţei chiar rostul ultim al discursului său. Cărţile sale sunt proze eseistice, cu intonări câteodată poematice, mizând pe polifonia cuvântului/textului, pe interpretări niciodată ultime şi definitive, pe generozitatea bogată a semnelor. În *Sigma* şi în *Cei trei copii-Mozart*, despre care voi vorbi mai ales în aceste rânduri, scriitorul oficiază din şi despre o lume captivă propriilor sale secreţii dogmatice. De la adevărul extrem-relativ al incapacităţii omului de a identifica sensul şi menirea existenţei sale efemere, de la drama divorţului dintre un trup muritor şi o minte în stare să aproximeze nemurirea, să-şi depăşească limitările, Alexandru Ecovoiu ajunge la adevărul şi mai dramatic al captivităţii insului în urzeala ivită din fantasmele bine consolidate şi conservate atent ale Puterii, fie ea laică ori religioasă, dar şi ale colectivităţii, ale „tradiţiei” comunitare.

Despre *Sigma* s-a scris mai ales în termenii *curajului*, ai *şocului*, ai *consternării*, remarcându-se cât de *incomode* lucruri spune ori sugerează, lectura critică trecând rapid – şi cu deplină acoperire în text, e adevărat – la discutarea planurilor şi construcţiei narative, la izbânzi ori eşecuri prozastice. Tudorel Urian constată că se abordează o temă „riscantă”, anume doctrina religioasă, iar „complotul” ficţional atentează la mitul nou-testamentar, într-o poveste „spectaculoasă şi curajoasă”, chiar dacă, desigur, e vorba şi despre o „splendidă *Evanghelie după Ecovoiu*”. Pentru Ion Simuţ, inteligenţa speculativă a Mentorului e „diabolică”, dar romanul atrage, înfioară, cucereşte. Bianca Burţa crede că romanul *Sigma*, care e „scris cu intenţia – dar nu şi în maniera – «demistificatoare» a *Evangheliei lui Isus Cristos* de José Saramago, nu are cum să suscite – într-un climat de normalitate socială/culturală – altfel de controverse decât de natură estetică”. Fraza e absconsă, paranteza, derutantă. E bine sau nu că e vorba

doar de intenție, nu şi de manieră, cu atât mai mult că demistificarea e împinsă între ghilimele? Apoi cât de normal e climatul social/cultural care *nu* ia în discuție o alternativă ficțională (dar logică şi rațională în toate datele ei) la ficțiunea „tradițională”, oricât de autoritar ar fi farmecul mit(olog)ic al acesteia din urmă?

Prozatorul însuşi a încurajat receptarea parțială şi prevenitoare a cărților sale, a *Sigmei*, mai ales. Dublul şi subversivul înțeles al secvențelor romaneşti/eseistice e redus periodic la monotonia unului, prin apăsarea repetată pe condiția de *ficțiune* a cărții. Un personaj vrea totul „între mine şi Dumnezeu, direct: fără interpuşi” (pretenție legitimă, de altminteri), însă inter-poziția e chiar rețeta Puterii dintotdeauna. Supui fiindcă te poți descrie ca reprezentant, ales, uns, numit „de sus”. Tocmai în acest punct al *numirii* taie eroii lui Ecovoiu şi scot la iveală răscrucea, adică extrag povestea din strâmtorarea sensului unic şi infailibil. Însă o fac temător. Se refugiază insistent şi ritmic în ficțiune (formula celor două planuri epice de aceea e aleasă – asigură vocea din *off* care abate gândul subversiv, îl împiedică să se instaleze), atrag atenția câteodată agasant că totul nu e decât o *poveste*. Aici stă, însă, şi forța subversivă a cărții: *povestea* devine atotputernică, „minciuna” ficțiunii se extinde şi acoperă şi varianta/variantele poveştii oficiale, cea care conservă puterea, ierarhiile, asuprirea, în cele din urmă. În urzeala de mituri interpuse, subiectul tabu se amuşină şi se „rezolvă” prin parabole şi şopârle, prin mințiri şi dezmințiri, ca în proza obsedantului deceniu. Scriitorul şi vocile sale mimează în straturi adevăruri parțiale, dau înapoi, fandările pregătind locul pentru o nouă, subtilă, reticentă încă erezie. Din pricina arsenalului complicat de ambiguități la care recurge, cartea, ca şi romanele parabolice de odinioară, îşi ratează ținta. În jocul prefăcătoriei intră şi cititorii. Critica observă *şocul*, dar are grijă să-i şi atenueze îndată sensul adânc. Revolta. Căci o anume rânduială îşi apără prin toate mijloacele aşezarea şi e gata să arunce în derizoriu şi să pedepsească pe cei care se îndoiesc.

Asemănarea cu Dan Brown nu se susține, acesta scrie romane pe teme teologice, dar le construieşte cu toate ingredientele genului romanesc, accentul rămânând pe aventură şi suspans. Nici cu *Evanghelia* lui José Saramago nu e valabilă până la capăt comparația. Portughezul reconstituie minuțios o poveste şi strecoară pe nesimțite sensuri noi şi eretice în canavaua acesteia. Ecovoiu ascunde un eseu sub pânza unei extrem de sumare, chiar schematice intrigi. E o reconstituire ezitantă, nu fiindcă ar

conține ezitarea în articulațiile ei profunde, ci fiindcă nu mizează pe rostirea răspicată a unei poveşti opuse celei oficiale.

> „Despre Dumnezeu nu se poate vorbi rațional!”

e tot o formulă paravan. Despre orice dumnezeu se poate vorbi rațional, ca despre o ipoteză cu rest. Chiar dacă mintea umană îşi are limitele sale, iar taina, misterul rămân intacte. Ignoranța temporară nu e obligatoriu să-şi spună *dumnezeu*. Întrebarea poate rămâne, în mod rațional, suspendată. Faptul că

> „există lucruri deasupra cunoaşterii omeneşti”

nu obligă la înlocuirea înțelegerii cu dogma.

> „Mă prigoneşti pentru că scriu o carte!”

Până la urmă, scuza repetată că nu e *decât* o carte capătă proporții uluitoare, căci e oricând posibil ca aceasta să fie o altă Carte.

În *Cei trei copii-Mozart*, volum înrudit cu *Sigma,* povestirile sunt absolut remarcabile, dar, din nou, deschiderea e atât de mare, încât compasul scriptural îşi pierde elasticitatea. *Caligraful* ştie că

> „nimic nu atârnă mai greu pe lume decât cuvântul scris”.

Deşi schimbă totul cu o virgulă – nu doar forța cuvântului e sugerată aici, ci şi slăbiciunea lui sau, mai degrabă, indiferența lui încăpătoare. Mai presus decât cuvântul se află lectura, interpretarea. Consemnarea nimicului poate transforma nimicul în ceva, în totul. Lecturile consolidează şi şubrezesc orânduiri în egală măsură. *Vânătorul de lupi albi*, cu scrisorile anuale care țin captivă eroina, fără legătură cu vreun amănunt existențial valabil, vorbeşte tot despre forța unui mit construit din cuvinte. Femeia se supune minciunii fiindcă e repetată ritualic, dar şi fiindcă acest ritual răspunde ritualului larg social, minciunii comunitare pe care nu o poate înfrunta fără a-şi periclita apartenența. În *Ceasornicarul*, un prevestitor în alb al viitorului este hulit de cei care au nevoie de amăgire. Ceasornicul atenționează, adică pretinde minte limpede, alertă, antrenament, prevedere.

„Aproape fiecare localnic ştie o istorie adevărată a celor petrecute”,

dar istoriile se supun poveştii-chenar a amăgirii. Ca la Marin Preda în *Înainte de moarte*, fantasmele amăgitoare sunt preferate crudei dezvăluiri a viitorului. *Sindromul G.* descrie o reflectare rebelă, oglinda nu mai arată ce vede sau, poate, arată ceea ce nu recunoaşte cel ce se priveşte în ea. Înstrăinarea de sine e susţinută şi aici de o poveste amăgitoare, de un „ca şi cum” al supravieţuirii. În *Spleen* privirea e aţintită spre afară pentru a surprinde cele mai infime semnale cu sens. Tot aici, o mărturisire a neputinţei de a schimba perspectiva:

„Şi, în fond, ce importanţă are părerea celorlalţi? Nu te osteni să le impui vreun crez. E inutil”.

Cei trei copii-Mozart compun parabola incompatibilităţii funciare a credinţelor omeneşti, imposibilitatea unei poveşti armonioase. Fiecare dintre copii are un dar ieşit din comun, este un virtual creator de lumi. Unul pictează dumnezeieşte, mijlociul e un acrobat fantastic, mezinul compune poezii. Însă fiecare râvneşte darurile celorlalţi doi:

„Ne-am anihilat reciproc. Ne-am desfiinţat. Fiecare a fost pentru ceilalţi doi un Salieri”.

Aş mai spune doar că Alexandru Ecovoiu, un maestru încă insuficient citit al prozei contemporane, îşi este sieşi un Salieri. Important e că, până la urmă, Mozart-ul îi supravieţuieşte.

Eseismul bine ficţionat. Romanele lui Alexandru Ecovoiu sunt comentate mai ales pentru „potenţialul de dezbatere” (Tudorel Urian) pe care îl conţin, de obicei cu precizarea că sunt scrise „prea bine”, ca nişte bune traduceri. Mă despart de observaţiile mai tinerilor mei colegi, căci, pentru mine, un roman bun se cuvine să fie (astăzi) eseistic. Schemele epice inedite sunt imposibile, redundanţa lor e exploatată de telenovele şi, descopăr cu uimire, are un public mai larg decât mă aşteptam. Rezonarea la sentimental, la poveste cu întâmplări pe cât de dramatice, pe atât de uşurele ca „mesaj”, ca să folosesc un termen contondent pentru auzul fin al zilelor noastre, îşi are argumentele ei socio-culturale. O poveste bună face oricând bine în ore de siestă intelectuală, dar, vorba lui Nicolae Prelipceanu (vezi *Acolada* nr. 1 / 2013), cu referire, el, la poezie,

> „să pui la baza tuturor artelor […] povestea, numai povestea, înseamnă a suprima dreptul la existență al expresiei esențiale, sublimate”

sau, zic eu, al meditației şi problematizării eseistice:

> „… povestea joacă rolul de cârlig pentru inteligențele inferioare, ahtiate după bârfă […]. Căci povestea, să mă scuze povestitorii, da, coincide, în punctele ei principale, cu bârfa”.

Un roman nu are rostul şi menirea de a-mi oferi găuri-de-cheie spre amănunte picante ori numai discrete ale vieții omeneşti, el ar fi bine să-mi ofere şi o problemă de ruminat, să mă (ne)liniştească. Să mă invite la o perspectivă asupra lumii şi omenescului neglijată până atunci. Se gustă încă, cu delicii suspecte, romanele cu subiect anti-comunist transparent până la teză dintr-un soi de aplecare spre bârfa care dă iluzia necontaminării ori împarte indulgențe pentru vini ascunse; se observă mai rar ori cu întârziere că tocmai romanele care modifică problematic, cu ipoteze şocante ori măcar cu perspective inedite, tabloul mundan au mai mari şanse să conțină adevăruri nedatabile şi să dureze. Citesc cu încântare romane în care eseismul de bună calitate îşi află locul. El e prezent şi în vizitarea epocilor revolute cu accent pe decoruri, atmosferă, precum în romanele lui Tracy Chevalier etc. Şi în romane ca *Viețile paralele* (Florina Ilis) în care se pune o *problemă* şi se instrumentează cu o bibliografie imensă şi cu recurs la document. Julian Barnes scrie romane eseistice (vezi *Nimicul de temut*), Ian McEwan la fel. Nu m-a incomodat în nici un fel aplecarea spre reflecție şi digresiune meditativă din romanele lui Camil Petrescu. Dimpotrivă.

Revenind, Ecovoiu e acuzat de occidentalism mimetic pentru că atacă probleme ale lumii, nu ale ogrăzii. Vorbeam altădată despre farmecul şi riscurile ambiguității din cărțile sale. Tudorel Urian remarcă exact: *Sigma* şi *După Sodoma* (2012)

> „îndeamnă la meditație, dau de gândit, te obligă să te poziționezi şi să iei atitudine, în contextul foarte complicat al lumii contemporane”.

De data aceasta e vorba despre o problemă aparent extrem de intimă şi de discretă. Cândva, în tinerețe, Thomas, acum profesor de etică la Copenhaga, a donat spermă. La vârsta de cumpănă, îşi dă seama că urmările gestului său remunerat de odinioară nu sunt deloc discrete. În toată lumea e posibil să

existe copii ai săi care nu-l cunosc şi pe care nu-i cunoaşte. Neliniştea se iveşte pe un fundal de dezamăgiri acute şi complementare. Thomas şi prietenul său Jesper, participant, acesta, la măceluri ale istoriei contemporane nu doar prin intermediul jocurilor pe calculator („Crime, crime, crime, morți, morți, morți, atacuri, explozii, execuții, asta voiau să vadă la televizor bărbații în putere, adolescenții, chiar şi copiii; şi destui bătrâni"), nu mai sunt tineri, iar satisfacerea „reminiscențelor bestiale" nu le mai ajunge:

> „pentru cine, pentru ce aveai să te mai lupți acum, într-o lume lipsită de mari idealuri, dar mai plină ca oricând de mizerie?".

Thomas visează, extenuat de timpuriu, „linişte, pace", „să-şi vadă urmaşii"; Jesper nu mai aştepta nimic. Le secondează înaintarea în propriile vieți incomplete bunica Antonia, ea însăşi cu un trecut alunecos şi zglobiu. Acum că sângele ei slav s-a mulcomit, amenință, inflexibilă, cu pedeapsa:

> „Ea ştia în ce timp se vor petrece Judecata de Apoi şi Arderea: omenirea nu avea cum să scape, convingerea bunicuței era nemărginită şi definitivă".

Spărgând discreția Clinicii, Thomas porneşte în căutarea urmaşilor. Bun prilej de a pune în chestiune libertățile şi constrângerile vieții sexuale, de a divaga pe tema tabuurilor abolite şi reintrate în scenă pe uşa din dos ori în marginea cuplărilor şi acuplărilor variate care, ca întotdeauna, dar mai pe față azi, pun în primejdie mitul „glasului sângelui" şi siguranța familiei tradiționale (Thomas, ironic, predă un curs despre *Familia în clasa de mijloc*).

Scene erotice sunt inserate în pagină cu recuzita fierbinte a codului sexual eliberat:

> „aveau să ardă ca un rug, chiar în patul în care se tăvăleau, nici nu mai erau doi; un animal cu două coloane vertebrale, nesătul, pofticios, mânjit de secreții potrivite păcatului dintâi şi de pe urmă";

dar ele nu depăşesc nivelul trupurilor abandonate plăcerii în combinări fără restricții. Încercarea de a introduce o perspectivă morală eşuează. Va face sex cu propria fiică, dar şocul e mai degrabă mimat. Apartenențele nu mai au nici în această zonă greutate. Societatea contemporană se făleşte cu

securizările sofisticate pe care le introduce la uşa din faţă a relaţiilor umane, dar lasă nesupravegheată uşa din dos. Donatorul de spermă e supus unor verificări ale sănătăţii fizice, mintale, psihologice ca în laboratoarele NASA, dar „sita calităţii" nu se aplică mamelor beneficiare ale spermei conservate, nici taţilor direcţi. Chestiunea e ridicată şi, de pildă, în *Compania apelor*, romanul lui Jean-Luc Outers (apărut în traducerea mea la Editura Libra). Incestul e condamnat în instituţiile uşii din faţă, dar nimeni nu se gândeşte la copiii abandonaţi, la cei din flori, la orfani şi copii ai străzii, iviţi nu din dragoste, ci

> „prin violenţă ori din împreunări întâmplătoare; nu, iubirea nu era o condiţie obligatorie".

Biserica a controlat cu interdicţii viaţa sexuală la lumina zilei, dar n-a avut putere în viaţa de noapte a alcovurilor niciodată în istorie. Ceea ce descoperă în căutarea febrilă şi nu de tot implicată a odraslelor sale risipite în lume e o suită de *constructe* de faţadă care nu mai au suport în adâncul societăţii. Crizele de conştiinţă, complexele de vinovăţie sunt anulate una câte una. Nu întâmplător, Thomas e un metis. Amestec norvegian-prusaco-slav, este omul fără-de-graniţe în care apartenenţele se fluidizează şi, odată cu ele, legile ce asigurau consistenţa în timp a „neamului". Dincolo de aparent aseptica lume globalizată, colcăie ameninţări, rod al „tăcerii; al unei minciuni prin omisiune". Siguranţa şi securizarea sunt parţiale. „Totul, de fapt, pe lume, era mortal." Profesorul de etică află că nimic nu mai e imoral:

> „Omenirea e obsedată de sex; mental, totul e prins într-un singur menaj, manej..." „Până la libertatea sexuală absolută nu mai era mult […] Lumea o luase razna rău".

Ne aflăm în era omului micşorat şi infantilizat, intră în scenă ori în *ob-scenă* (cum ar zice Baudrillard; vezi *Mots de passe*), odată cu dezinhibările, deruta. Suspendarea secvenţelor mitraliate pentru a acoperi o plajă cât mai mare de impasuri e o soluţie pe măsura diversităţii abordărilor posibile azi, într-o epocă de dezbateri libere inclusiv de formularea unor încheieri adoptabile.

Filip Florian[27]

Legea tare a numerelor mici. Filip Florian şi-a lansat la Cluj *Zilele regelui* (2008), la Librăria Gaudeamus, şi s-a întâlnit cu studenții de la Litere. Vorbind despre carte (alături de Sanda Cordoş, Mihaela Ursa, Ovidiu Pecican), m-am întrebat de unde se iveşte şi cum e construit *farmecul* pe care i-l recunoaşte toată lumea, inclusiv cei care au avut destule lucruri de cârtit? S-au grăbit să o deguste vrăjiți, i-au remarcat cuceriți savorile, aromele, moliciunile. Cartea a fost chiar numită „bomboană”, în sensul bun, fireşte. O explicație ar fi aceea că există o aşteptare lungă şi largă pentru lucruri mai puțin aspre, mai puțin colțuroase, mai puțin problematice decât realitatea şi ficțiunea ei din ultima vreme. O alta stă, nu-i nici o îndoială, în paleta rafinată a prozatorului, căruia îi sunt la îndemână cele mai bogate mătăsuri lexicale, înşirările de lucruri rare ca scoase dintr-un sipet cu comori, frazarea învăluitoare, hipnotizantă, pe care cititorul o urmează bătând cadența şi lingându-se pe buze. În fine, ar mai putea fi vorba de alegerea temelor. În splendida *Băiuțeii*, încântătoarea carte a fraților (năpădită de *bucuria de a fi*, cum ar spune Nicolae Velea), şi în *Zilele regelui* sunt alese *locuri* în mod tradițional „fericite” fiindcă gospodărite de memorie şi de amintire, ambele selective şi liber-creatoare, de obicei în tonuri blânde şi cu surdina funcționând melodic. Copilăria cu lucrurile sale mărunte şi totale (consimt la încântarea lui Radu Cosaşu față în față cu nesocotirea aşa-ziselor lucruri importante pentru a desfăşura generos, liber, imaginant „valul de amănunte” miraculoase despre care mărturiseşte prozatorul însuşi într-un interviu) e o lume suficientă sieşi pe care memoria o locuieşte din nou ficționând nepedepsit. Reversibilitatea timpului astfel obținută nu poate fi decât încântătoare dacă cei care recompun întâmplările vârstelor fragede (ale matrioştilor pitite în omul adult) au acces la cuvânt şi ştiu ce înseamnă bucuria. Aş spune că până şi *groapa* din *Degete mici* este un *loc* privilegiat, cu „cazier” livresc şi mitic, încăpătoare de ficțiuni de toate soiurile, formele fiind mai interesante decât conținuturile pe care îşi ancorează vegetația. Tot astfel, de la un punct încolo, trecutul „istoric” este el însuşi „copilărie”. În *Zilele regelui*, e vorba, într-un fel, despre copilăria statului român. Pe câteva date cât de cât clare şi necontroversate (documentele sunt infinit interpretabile, de aceea se vor reține doar chenarele care să sugereze autenticitatea), se pot țese detalii oricât de

mincinoase din punctul strict de vedere al realităţii, dar perfect valabile fiindcă ţin de un omenesc mai adânc şi mai puţin schimbător. Povestea mare a primilor ani de domnie a lui Carol I rămâne valabilă ca fundal. Tot aşa cele câteva inserţii privind viaţa politică ori starea vremurilor de acum un veac şi jumătate. Dar ele sunt simple *semne memorative*, simpli *relansatori* ai poveştii. Pe canavaua lor se pictează cu cele mai fine şi mai decadente, prin preţul pe detaliu, pensule lumea mică şi lucrurile ei mărunte şi fundamentale. „Profunzimile ficţionale ale memoriei” (Simona Sora) sunt puse la lucru de un maestru. Există, nu resping cu totul posibilitatea, pericolul de a uita degrabă cartea, căci peripeţiile şi enunţurile grave sunt puţine, dar nu e deloc puţin lucru *plăcerea* pe care ţi-o procuri citind – culmea! – o carte fără dialoguri, doldora de descrieri, sau *bucuria* de a te fi întâlnit cu bucuria (veritabil semn distinctiv al atitudinii sale) autorului:

> „Pentru mine, să scrii înseamnă să te topeşti cu totul şi cu totul în lumea aia, nu să te joci, aşa, pentru că ştii să aşezi cuvintele frumos pe hârtie”.

Bucuresciul de mijloc de veac 19 îl ştiam deja din romanul lui Camil Petrescu *Un om între oameni*. Mi s-au umplut demult botinele de glod, m-au împroşcat caleştile gonind pe Podul Mogoşoaiei, am stat la soare picotind prin mahalale, am gustat bragă rece şi am auzit strigătele stranii ale negustorilor ambulanţi. Documentaţia, impresionantă, slujea acolo la recompunerea decorului pentru întâmplări ale epocii. La Filip Florian, decorul e personaj principal. Cu o lupă măritoare – privirea intermediată de o bogată imaginaţie a detaliului – prozatorul se desfată molipsitor. Nimic rău în asta. Dimpotrivă.

Nu se întâmplă cu totul diferit în *Degete mici.* Deşi „miezul necunoscut” rămâne intact, toate întâmplările extraordinare acceptă traduceri în cea mai stringentă actualitate. Povestirea este prevestitoare ca la Sorin Titel, magicul, senzaţionalul recompun arome din Agopian, un ton ori altul amintesc de sud-americani. Aura vag-fantastică se brodează pe detalii de un realism uneori atroce, rezultatul fiind un text poematic, lucrat după regulile canonului muzical, cu singurătăţi prinse în plasa legilor eterne ale comunităţii, cu comunităţi care îşi pierd şi-şi regăsesc unitatea prin respingerea/asumarea tuturor ciudăţeniilor indivizilor alcătuitori. Adevărul cu majusculă nu există, nu poate fi ştiut niciodată în toate detaliile sale, lucrul cel mai important şi singurul la îndemâna omului fiind efortul repetat

de a împrumuta sens existenței prin intermediul complicatului, savurosului ceremonial al povestirii fluente, armonice, ambigue. Se întreține suspansul, căci el intră în definiția însăşi a relației omului cu propria înaintare destinală. Dacă misterul nu poate fi dezlegat, el poate fi, în schimb, adâncit.

Se poate vorbi de o manieră *cinematografică* de a face proză – autorul e spectator şi regizor al propriilor desfăşurări de detalii. Existența şi, deci, literatura nu sunt altceva decât o permanentă, infinită, încântătoare traducere în cuvinte – modalitate exclusivă, orgolios umană de exercitare a puterii.

Îmi place povestea amănunțită şi un pic retro a dentistului Joseph Strauss, cu atmosfera ardelenească, „imperială" pe care o introduce prezența lui în peisajul bucureştean; mai puțin wagnerianul motan Siegfried. Nu-mi plac din cale afară pisicile, dar pot găsi explicații detaşate pentru cariera lor livrescă. Îmi place, mai ales, că *Zilele regelui* încep la ieşirea din carte.

În matematică există o „Lege slabă a numerelor mari". Am răsturnat enunțul în titlul cronicii pentru a se potrivi ştiinței prozatorului de a infinitiplica „valul de amănunte". Adevărat, „orice lucru se poate vedea din sute de perspective". În asta stă şi savoarea cărții, dar şi libertatea pe are o procură cititorului de a-şi recompune singur povestea paralelă.

Ce se poate degusta cu delicii (o face, printre alții, Ştefan Manasia, într-o cronică-poem la carte publicată în *Tribuna*) şi în *Toate bufnițele* (2012) e tocmai povestea măruntă, recuperată aproape autist – căci bucuria de a readuce în minte întâmplări cu bătaie scurtă şi extrem personale ignoră datoria către cititor, eflorescența memoriei se înfăşoară în jurul propriului ax, îi uită pe ceilalți. Mottoul din Bohumil Hrabal – „cea mai frumoasă însuşire a omului e memoria" – e aproape o justificare a acestei abandonări în mrejele amintirii. Povestea adultului se spune palid, în culori de fundal, un fel de ancorări fugitive în chestiuni grave, prim-planul e ținut strâns de fleacurile şi mărunțişurile cu care îşi colorează violent zilele copilul şi prietenii lui. Micul roman m-a dezamăgit, de vină fiind şi aşteptările mele. Titlul îmi sugera o poveste cu schepsis noptatec, misterioasă, forând în adâncuri ascunse zilei, cu o înțelepciune a manipulării straturilor narative care să înfioare, să pună pe gânduri. Deşi bine scrisă, fraza curgând dezinvolt, fără poticniri, cele două poveşti sunt depănate la lumina cea mai puternică a zilei, fără umbre şi fără mister. Povestea copilăriei are ceva uşuratec şi autist, ca poveştile despre armată ale bărbaților trecuți de prima tinerețe, care povestesc în-de-sine, pentru o pură şi oarecum fără frunte

retrăire a şotiilor de odinioară. Amănuntele nu spun nimic dincolo de ele, sunt mate şi băltesc în sucul lipicios al mulțumirii de sine. Povestea paralelă a maturului, un intelectual cu un destin dramatic, nu iese din această lâncezeală, nu devine emblematic, nici „grăitor". Nu are ecou şi vibrația e reținută. Prietenia dintre copil şi matur ar fi putut să devină o rescriere a relației discipol-maestru, dar nu ajunge până acolo. Cele două straturi rămân paralele, glisează una deasupra celeilalte, nu interferează şi nu-şi potențează accentele. Totuşi, Biblioteca e cea care ar putea fi personajul memorabil. Bombardamentele asupra Bucureştiului, din anii '40, răsturnările dramatice pe care le aduce noul regim, cu şantiere muncitoreşti şi închisori, sunt surdinizate. Mai mult sens fac şi o mai consistentă atmosferă refac cărțile şi muzica în care se inițiază copilul/adolescentul Lucian în casa improvizată a lui Emil Stratin:

> „Emil se ferea să-mi dea lecții, să-mi vâre ceva pe gât fie şi cu lingurița sau pipeta, se prefăcea de minune că nu-i pasă de părerile mele, urmărea probabil cum înot prin apele limpezi, arunca undița şi îmi trecea momeala pe la nas, ca să mă arunc de unul singur şi să muşc".

Mark Twain, Gogol, Boris Vian, Mozart şi Janis Joplin, alături de misterioase tratate de ornitologie evocate periodic, aproape ca un refren, dar niciodată duse până la acoperirea titlului (deşi frumoasă, ca o promisiune, secvența de pe munte rămâne suspendată:

> „A dus din nou degetul la buze, cu cealaltă mână a tăiat aerul sec, ca să fie limpede că trebuie să fiu mut, şi-a dres glasul încet, fără să tuşească, apoi a scos un țipăt ciudat, pe mai multe tonuri, lung şi scurt în egală măsură, puternic, cu jale, dar şi cu încântare, un țipăt care m-a amuțit de-a dreptul, dincolo de tot ce- i promisesem şi de ce s-ar fi cuvenit să fac. [...] În tihna din jur, a reluat țipătul din vreme în vreme, până când, din depărtare, din inima pădurii şi din aburul serii, a căpătat o replică identică, un soi de chiot cântat, cu frânturi de sfâşiere, cu bucățele de duioşie, cu iz de singurătate şi semne de bucurie, iar peste sunete şi stări, cu o voce care părea din afara hotarelor lumii. Cel puțin asta am simțit eu, atunci, când sosisem pe lume de doisprezece ani şi şase zile")

se întretaie cu cele două caiete într-o manieră arbitrară şi capricioasă, mărturisită în final, dar nicidecum în stare să pună într-o altă lumină, mai convingătoare, compoziția romanescă:

> „Unul era plin de sute de pagini cu rânduri mărunte, ordonate, în cerneală neagră. Altul era neatins. E vorba de caietul ăsta, în care, de un an şi ceva, am înşirat de-a valma cuvinte şi am amestecat poveşti, în care am spus doar ce mi s-a năzărit şi în care am copiat din celălalt caiet numai ce am vrut. Pe coperta lui, a caietului meu, scriu acum, cu litere de tipar, *Toate bufnițele*".

Meşter într-ale aromelor de tot felul, întors spre un trecut care, oricât de dramatic, era „mai bun" tocmai fiindcă, rememorat cu dichis, asigură

> „starea de pace pe care ți-o oferă plutirea, cercetarea lumii de sus, din văzduh",

Filip Florian e pândit de pericolul de a-şi transforma cărțile în mici muzee de cuvinte şi lucruri aromitoare cu nesocotirea ordinei şi a arhitecturii cu bătaie lungă.

Oleg Garaz[28]

Territoria sau despre lectura muzicală de sine. După *Contraideologii muzicale* şi *Poetica muzicală în convorbiri* (ambele în 2003; pe coperta a patra, notam:

> „Oleg Garaz are ceva de spus. Şi fiindcă ține cu tot dinadinsul să fie auzit/ascultat, alege calea cea mai potrivită: vorbeşte alături de nume – cele mai multe dintre ele – bine auzite şi ascultate. Interviurile sale atipice şi rebele desenează chenare bogate, baroce – aglomerarea contradictoriu-armonică se împacă şi cu postmodernitatea ca atitudine, şi cu poetica muzicală ca preconcept –, în care întrebații sunt obligați – respectuos, fireşte – să încapă. Şi o fac, ei înşişi eliberați de eventuale reticențe, acceptând jocul şi bănuindu-i, cuceriți, miza – concert baroc pentru singurătăți expresive pe o idee de Oleg Garaz...").

începe să lucreze la romanul ego-grafie *Territoria* (în 2006 avea să publice şi *Muziconautice*). Rămâne în continuare şi în primul rând cel-care-*se*-întreabă. Într-o atitudine apropiată de cea a analiştilor interbelici, să zicem, refuză să „poarte cu sine un străin" şi se supune unui interogatoriu în

rafală. Eseistul rafinat şi cu extraordinară putere de sinteză ține şi el aproape. În cele patru secvențe succesive ale ego-grafiei, tot atâtea evoluții „înalte" fără plasă: *Territoria, Trilogia scarabeului, Totemul* şi *Tatuajele tatălui meu*, Ovidiu Mircean observă, în foarte atenta postfață,

> „ferocitatea unei priviri introspective care nu îşi va cruța cititorul de nemijlo-cirea ororii sau de tandrețea stângace, ludică, a unei sensibilități paroxistice".

Tot el enunță şi cheia cea mai bogată a lecturii: *străinătatea*. Într-adevăr, e vorba despre radiografierea nemiloasă şi blândă – oximoronul fiind *figura* predilectă, în stare să împace cele mai atroce contrarii şi să dezvăluie surâsul ascuns sub grimasa cea mai teribilă – a

> „patru ipostaze ale străinătății: România văzută prin prisma identității etnice, cei doi ani de armată sovietică trăiți alienant la limita coşmarescului, figura ocultată, încifrată a tatălui, sau propria interioritate scindată. Străinul prin excelență este autorul însuşi".

Viața cazonă, cu toate abrutizările pe care le presupune, e reconstituită în pastă groasă, de un realism abia îmblânzit de plasticitatea foarte specială a frazei care, sub regim memorativ, (re)descoperă şi păstrează surprize oximoronice:

> „sârmă ghimpată lăbărțându-se pe nişte stâlpi de beton de o îndoielnică verticalitate, nisip «minat» pe ici- colo cu grămăjoare de excremente umane, alți stâlpi, de iluminare, cu câte un bec chior pendulând în bătaia vântului, ca un spânzurat, cu un scrâşnet abraziv, impersonal şi de aceea atât de morbid, cuşti cu ciobăneşti germani urlând sinistru în afara Perimetrului şi... privighetorile".

În această secvență, chestionarul identității are rubrici albe:

> „*Nu am nici un statut. Sunt în afara oricărei ierarhii. Sunt într-o gaură neagră. Sunt o gaură neagră. Nimeni nu mă observă. Aproape nimeni nu-mi vorbeşte. Mi se poate întâmpla orice. mişun, frec, lustruiesc, mătur, sap, mişun, alerg, spăl, transpir, mătur, frec, mişun, frec, mişun, frec, mişun. Adică învăț să fiu soldat*".

„Expulzat în România", află că apartenența etnică e o simplă fatalitate; dar nu una constructivă/destructivă prin simpla ei enunțare. Nu are o

sfințenie/noblețe apriorică şi nu reprezintă o soluție exaltarea ei verbală. Incluşi Uniunii Sovietice, moldovenii („baserii") erau cu toții

> „nişte astronauți rătăcind pe orbite browniene în limitele câmpului gravitațional, magnetic şi radioactiv al Moscovei şi în aparență totul era în regulă".

Sub costumele spațiale, însă, rezista somnolând „identitatea bazică, originară". 1989 aduce o schimbare brutală:

> de la „statutul de imperial cosmopolit cu acces nelimitat pe toată suprafața unei şesimi a mapamondului", la „provincialismul unui statut insular, cu garduri de sârmă ghimpată şi vămi ridicându-se din toate părțile".

Cele două țări, România şi Moldova, sunt radiografiate cu o precizie de bisturiu a observațiilor. Analistul politic iese în prim plan, iar enunțurile sale sunt memorabile şi fiindcă sunt secondate de expresivitatea aparte, deja cunoscută, a eseistului:

> „Experiența noastră ca români am reînceput-o, practic, de acolo unde o lepădaseră ancestorii noştri, de prin 1940. Iar acest decalaj de jumătate de secol şi-a spus din plin cuvântul şi ajuns în România mă simțeam *paleo-*, adică de-a binelea învechit şi termenul care mi se potrivea cel mai bine era, de fapt, *paleoromân*. Mă simțeam arhaic, un interbelic rătăcind printre românii p(r)ostmoderni".

Mai mult chiar, lunga călătorie spre țara promisă se încheie cu descoperirea de o năucitoare tristețe că acolo, „nu-l aştepta nimeni". Chestionarul identității se completează tremurător, tatonând în van în căutare de certitudini, de temelii ferme.

Remarcabile sunt paginile de scrutare a ungherelor sinelui care descriu alteritatea (funciară, în cele din urmă, căci *alterii* sunt vârste succesive şi simultane, împielițări ale imaginației, euri complementare într-un interior bogat mobilat) şi încercarea (re)compunerii unui eu integrat. În această secțiune sunt cele mai multe secvențe poematice, muzici negre în canon prelung, cu reveniri şi replieri amintind, pe undeva, de prozele lui Henry James ori ale lui Durrell, sau poate, ale lui Sebastian:

> „Mă locuiam pe mine însumi ca pe o casă veche, bântuită şi prin care, fără a mă observa, rătăceau tot felul de personaje ale închipuirii mele, spiriduşi, vârcolaci sau

> oameni-cu-cap-de-câine din poveştile bunicii, care însă nu aveau nici o treabă cu mine. Şi eu, ca şi ei, rătăceam prin această casă, însă fără sentimentul posesiunii, şi mă simțeam de parcă aş fi greşit uşa apartamentului. Toate erau noi şi străine, iar gazdele acelei case care, de fapt, eram eu însumi, tot întârziau să apară. Nu s-au prezentat nici până astăzi, aşa că în continuare locuiesc în mine însumi ca într-o chirie cu durată indefinită. Constatam sedimentarea unei experiențe paralele, ca un fund dublu într-un geamantan de contrabandist sau spion, a cărei natură nu o puteam defini decât printr-o a doua senzitivitate, una metaforică. Surprindeam mai bine ecourile frânte ale acelor improvizații mai ales atunci când eram singur sau în miez de noapte, fără fondul acustic însoțitor al existenței colective. Puteam identifica ceva doar reducându-mi senzitivitatea la o tăcere aproximativă, iar propria mea conştiință la ipostaza pasivă de observator. Trebuia să devin observatorul supraveghetorului. Aşa am învățat să mă retrag, treptat, şi să ascult atent, stând cu ochii închişi, aşteptând apariția şi activarea unui nou registru senzitiv, diferit de cel uzual, diferit de al meu [...] de când mă ştiu eram mai mulți şi evident nu era vorba nici de schizofrenie şi nici de efectele unei autizări, însă nu mă mai pot reprezenta altfel decât doar aşa, plural şi în acelaşi timp osmotic, fără a putea să-mi dau seama cu claritate pentru fiecare moment anume până unde sunt eu şi de unde începeau ceilalți”.

Tatăl ca personaj absent şi pregnant, totodată, e autor involuntar şi apatic al unei paradoxale şi eficiente *învățări a muririi* prin absență repetată, declanşând un veritabil „antrenament antithanatic”:

> „Acum că el este mort, simt cam acelaşi lucru ca şi atunci când trăia. Nu s-a schimbat aproape nimic. Corpul din sicriu nu iradiază nici o semnificație, decât una singură, de înjumătățire, de absență a unei părți esențiale. A rămas doar corpul. Însă poate de abia după moarte tata a devenit mult mai real, mai viu, în timp ce în mintea mea moartea se concentra mai mult pe imaginea corpului imobil, a sicriului, a gropii sau a bocetelor care nu mai aveau nici o legătură cu el. Nici măcar corpul nu mai stătea drept semn al personalității. Îmi era în totalitate străin. Bandajul care îi susținea maxilarul îl făcea să arate ca un rănit în nu ştiu ce război şi chiar aveam iluzia că murise împuşcat, ca un văr de-al lui, scriitor basarabean, executat în pragul casei. Trupul din sicriu nu-l mai conținea pe tatăl meu”.

Fiul îl conține, însă, ca verigă de legătură cu un neam, cu un „sânge”, cu un fel de a *locui* lumea şi de a se raporta la ea. Străinul priveşte în jur şi

înregistrează detaşat posibile însemne ale apartenenței. Deloc rare „etnografii” de mare forță plastică precum aceasta:

> „Percepeam înmormântările ca un fel de sărbători, ca şi nunțile sau botezurile, cu alai, cu prosoapele noastre basarabene prinse-n cruce pe figurile participanților, ca benzile de mitralieră în fotografii îngălbenite cu Pancho Villa şi Emiliano Zapata, cu mesele-ntinse şi multă băutură, cu lacrimi şi râsete deopotrivă şi fără nici o legătură aparentă cu faptul că omul se năştea, se nuntea sau murea. Evenimentul în sine era trăit cu aceeaşi implicare exaltată”.

Ei bine, toate limitele şi înstrăinările inventariate în această carte densă şi bine scrisă (până şi reminiscențele „basere” de accent şi frazare îşi au farmecul lor şi personalizează, o dată în plus, scriitura) îşi pot afla vindecarea şi libertatea, singura accesibilă, în lectură:

> „Citeam de la patru ani «înghițind» carte după carte, şi «gustam» lecturile cu atât mai intens cu cât mai bine memoram text după text într-un mod aproape spontan. Revelația puterii sugestive pe care o avea aroma cărții, parfumul imaginilor, izul seducător al fiecărei pagini, recitită în căutarea unei noi nuanțe olfactive, toate amplificându-se progresiv la fiecare reluare a lecturii, instaurase o vrajă, o magie a participării, a accesului nemijlocit la o realitate vie a cărei autenticitate indiscutabilă o căpătam prin însăşi dovada şi concretețea mirosului”.

Elogiul lecturii prizate cu toate simțurile în alertă se întinde pe pagini întregi. Mintea de copil

> „sedus într-un mod definitiv şi totalmente ireversibil de capacitatea de a locui pe de-a-ntregul în propria imaginație”

descoperă două alfabete miraculoase de decodat textul identitar: cărțile şi muzica. Maturul va aprofunda peste ani lecția copilăriei prime:

> „abia acum ajung la conştiința clară a faptului că realitatea este, în esență, un text, oricând bun pentru a fi lecturat într-o infinitate de modalități lineare, circulare ori sincrone-sinestezice, iar o librărie, orice librărie, este, în esență, un izvor de realitate”.

Iar *identitatea* nu există decât citită şi scrisă.

Horia Gârbea[29]

Magul şi măştile sale. A apărut o nouă carte semnată Horia Gârbea: *Trecute vieţi de fanţi şi de birlici. Viaţa şi, uneori, opera personajelor* (2008). Horia Gârbea este el însuşi un veritabil „personaj" al literaturii contemporane cu o *operă* cât un raft de bibliotecă, doldora de premii şi medalii. *Viaţa* sa, pe scurt, e şi ea suficient de palpitantă, în stare să atragă atenţia. Doctor în inginerie, specialist în fiabilitatea construcţiilor, e silit să suporte privirile lungi şi îndoite ale filologilor care mai stăruie în trandafiria prejudecată că Literele te fac scriitor de talent cu cec în alb. A debutat ca poet în 1982, dar măsura talentului său literar o dă cu vârf şi îndesat după 1989. Scrie, cu aceeaşi dezinvoltură şi mereu expresiv – într-un mod atipic –, poezie, proză, teatru, critică literară şi teatrală, eseuri. Traduce teatru (bun) şi joacă bridge (bine), scrie scenarii de film. Deşi ştie exact cu ce se mănâncă literatura, iar teoria literară nu îi este străină, profită copios de statutul de „venetic" şi încalcă reguli şi canoane cu o delicateţe inteligentă a gesturilor iconoclaste gata oricând să fie citite drept legitime şi chiar elegante licenţe. Critica l-a întâmpinat de fiecare dată cu epitete laudative, dar subliniindu-i mai ales excentricitatea, nu caratele literare pure şi simple. Polivalenţa şi polimorfismul sunt remarcate monoton, luciditatea de asemenea, ca şi cum un „adevărat" scriitor s-ar cuveni să fie cam năuc. Umorul, verva, disponibilitatea pentru ludic, „aventura fantastică şi halucinantă" în care antrenează cititorul nu sunt nici ele, e adevărat, trecute cu vederea.

Caracteristică în primul rând îi e autorului o privire atentă şi *prietenoasă* asupra lumii. O îngăduinţă ironică şi usturătoare se lansează de pe poziţia unui relativism de bună calitate, asumând slăbiciuni şi îngustimi ale lumii cu sentimentul aparţinătorului. Nu se împiedică în vorbe mari şi perspective panoramice, nu are obsesia profundului şi a înaltului, nici măcar a formei neapărat noi şi şocante. Tocmai de aceea, scrisul său e adânc cât încape, profund până la tăietura chirurgicală, deloc inocent (Alex Ştefănescu observă exact acest lucru), căci ştie mereu despre-ce-e-vorba. Nu se amăgeşte nici o clipă, dar se joacă molipsitor de-a amăgirea.

În cărţile sale de proză (*Misterele Bucureştilor*, *Căderea Bastiliei*, *Enigme în oraşul nostru, Crime la Elsinore*), atrage, reţine şi construieşte personaje realiste, de consistenţa haotică a oamenilor vii. Horia Gârbea este

un realist fantast, nu invers. El observă mişcarea-în-lume, printre obiecte, cutume şi vremi, a oamenilor şi exersează variaţiuni pe aceeaşi temă. Nu patternuri, scheme, fiziologii inventariază în cele din urmă, căci inventarele sale de mistere, enigme şi crime folosesc numărătoarea exclusiv ca pretext pentru joc. Într-una dintre definiţiile sale, jocul nu e altceva decât voioasă derogare de la real. În formele sale desăvârşite, se numeşte artă. Jucătorul Horia Gârbea îşi priveşte cu un ochi enorm şi monstruos, de sorginte caragialiană, semenii şi le tulbură anume aşezările pentru a extrage sensuri secunde, devieri şi creşteri în marginea cotidianului. Realismul său are o doză serioasă de magie jucăuşă în reţeta sa. Lumea văzută de el, prozatorul cu instrumentar de dramaturg, e, din nou, o scenă. Dar una strict personalizată de actori. Omul este fiinţa care îşi creează şi îşi secretă neobosit mediul şi se străduieşte, apoi, să se adapteze la propriile „secreţii". *Principiul antropic* despre care vorbesc fizicienii şi cosmologii de azi nu funcţionează fără piedici şi împotmoliri. *Acordul Fin* (şi necontrolabil) al parametrilor şi constantelor, pe o bandă extrem de îngustă de manifestare, care „lucrează" pentru a face cu putinţă *viaţa* presupune zbateri şi rupturi. Însă, dacă lumea reală e finită şi duce inevitabil spre moarte, lumea ficţională e *altă* lume, liberă şi fără limite. Viaţa nu e labirintică, în schimb textul este. Secondat de imaginaţie, prozatorul identifică la fiecare cotitură descoperiri cu rest, pe seama cărora poate face un pas „lăturiş" după bunul plac şi după puterile visului său verbalizat. În prozele sale gureşe, dar şi în teatru, promite să conserve ambiguitatea şi deci carnea/respiraţia caldă a comunicării umane. Situat dezinvolt în preajma promiţătoare şi aiuritoare a semnelor, se joacă. Oricât de acid îi este tonul, atitudinea sa e fundamental pozitivă. Cum spune el singur într-un interviu, literatura

> „te fereşte de gloanţe, dar numai cu condiţia să stai mereu de partea armei unde se află trăgaciul". Dar:
> „Eu scriu cu iluzia că poate, totuşi, într-un fel, o parte a răului din lume poate fi alungată astfel. Cine mă citeşte? Cineva care, cu aceeaşi naivitate, crede că va găsi în scrisul meu un antidot magic împotriva agresiunilor din jur, măcar compensaţia că, în lumea mea de hârtie, cei buni triumfă câteodată asupra celor răi."

Omul fascinat de *spectacolul* propriei sale vieţi reprezentat de personaje şi/sau actori e „adrisantul" predestinat al literaturii. Horia Gârbea repetă uimirea unui Simenon, cel care vedea în reprezentarea scenică şi în

vizionarea ei fascinată semnul cel mai tipic uman dintre toate. Neastâmpărul autorului se conjugă cu ieşirea din matcă a lumii contemporane, rezultatul fiind o înlănțuire de tablouri vivante, trecute prin mai multe rânduri de oglinzi incomode, diformatoare, dar şi, oarecum, reformatoare. Forfota ameţitoare a personajelor e acutizată de forfota cuvintelor încântate de libertatea lor de a îmbrăca şi dezbrăca realităţi inconsistente şi alunecoase. Proza sa lucrează după reguli holografice, are ambiţia de a sugera întregul în şi din cioburi, acestea multe, colorate, fojgăind de subînţelesuri şi de trimiteri străvezii ori absconse. Pe scurt, tihna e exclusă pentru cititorul său, alerta e obligatorie, participarea, de asemenea, fie ea pro sau contra.

Cât despre *Trecutele vieţi...*, nu e nicidecum prima dată când personajele literare sunt luate în serios, ca fiinţe în carne şi oase. Dimpotrivă, tocmai ne-noutatea abordării e provocatoare. Că un personaj sau altul de bună literatură are „stare civilă” şi că ne raportăm la el ca la semenii noştri e deja un loc comun al existenţei noastre de cititori. Ce mai poate spune nou Horia Gârbea? Nouă mi se pare modalitatea scoaterii în evidenţă a lucrurilor deja ştiute din „preontologia” lecturii. De la comentariul preocupat de construcţii, structuri şi psihologii, el mută obiectivul pe detaliile de epocă, cele care, citite atent, pot susţine sociologii şi antropologii. El propune, şi aici, un inventar rapid, vioi, dezinvolt. Jucăuş. Face un soi de „fixare” metodică a cunoştinţelor. Toate detaliile pe care le subliniază acum şi le pune în ramă făceau deja, pentru toată lumea, oricât de discret, *atmosfera* cărţilor respective şi intrau tacit în portretul recompus în orele de literatură. *Trecute vieţi...* e proiectul comentat al societăţii româneşti scripturalizate. Ca în „*alfabetele*” Ioanei Pârvulescu, frumuseţea cărţii lui Horia Gârbea stă şi în tensiunea dintre două forţe şi două tânjiri. Pe de-o parte, nostalgia (discretă) a unei sinteze, inventarul său visând să reconstituie lumi trecute, să le retrăiască în concentrate de recuzită şi atmosferă:

> „O istorie a vieţii personajelor literare româneşti, în datele ei cele mai palpabile, se confundă cu viaţa societăţii româneşti, ea însăşi, din ultimii 150 de ani”.

Pe de altă parte, plăcerea analitică de a degusta „metehne”, moravuri, temperamente, psihologii, sărind de la una la alta, ca într-o bârfă amicală despre cunoscuţi. Studiul său nu se aşază, autorul scormonind febril mereu în alte locuri şi din alte perspective, toate lăsate într-o incitantă suspendare.

Reconstituirea lumii reale e, desigur, intermediată, viața şi opera personajelor sunt inevitabil trucate, căci sunt urmarea ficționalizării. O privire subiectivă şi personalizată (cea a autorului cărții luate ca martor) a reținut un anume detaliu din puzderia de manifestări „costumate” ale realului şi l-a propus drept simptom. Diagnosticul e manipulat, măsluit în cel mai bun – fiindcă omenesc – sens al cuvântului. Anamneza la care recurge cu sârg şi vioiciune Horia Gârbea întocmeşte o „fişă” însoțită de interpretări minime. Libertatea pe care o lasă cititorului de a continua pe cont propriu radiografia face parte din farmecul acestui ghid ingenios al „jocurilor din societatea românească”, scris cu chef, cu poftă şi cu o rară seninătate, căci „scriitorul nu e niciodată nedreptățit”. Subscriu. Excelentă ideea lui Radu Răileanu de a alege pentru copertă o lucrare a lui Jean Béraud. „Ilustratele” sale ironic-şăgalnice, veritabile concentrate de atmosferă, consună perfect scrisului lui Gârbea.

Fratele mai deştept al lui Kalaşnikov (2010). Am spus-o deja: în cărțile sale de proză (de la *Misterele Bucureştilor* la *Crime la Elsinore*), Horia Gârbea e un realist fantast (sau *fantasque*, ca Respighi). Observă mişcarea-în-lume şi exersează variațiuni pe aceeaşi temă, „vioi ca un semafor”. Inventarele folosesc exclusiv ca pretext pentru *joc*, care e şi voioasă derogare de la real („Ideea [Jocului] era simplă: un puzzle fără limite în spațiu şi fără forme repetabile”). *Jucătorul* îşi priveşte semenii/personajele cu un ochi enorm şi monstruos, de sorginte caragialiană, în principal, dar trecut, în prozele acestui volum, şi prin lentile gen fierăria lui Iocan sau bravul Švejk, Nelu groşanesc ori *Alegere de stareță*. Recuzita livrescă e debordantă şi liberă, jocul e mereu „cinstit”, căci pe față (vezi parodiile după *Rovine* şi *Omul leneş*), magia şi grotescul fac casă bună, tot aşa cum vocabularul jos („Fii scandalos, că d-aia eşti persoană publică”) intersectează aparteuri auctoriale ironic-poematice:

> „Florile mişcau şi ele… Dacă ai fi putut filma şi ai fi dat pe repede înainte, ai fi văzut că totul se scutura, se întindea, căsca prelung, aşa cum face oricine după somn” sau docte: „De când citise şi el niscai filosofie, ajunsese la adevărul că gândirea categorială te îmbie şi la alternative false”.

Prozator cu instrumentar de dramaturg, se adaptează din mers la ambitusul vervei sale teatrale. Teme în lanț precum *Tata a plecat la război*

sau *Când am inventat Jocul* sunt astfel de descărcări ingenioase de monotonie. Din amestecul de „mâzgă”, „fierbere de magmă ca o zacuscă de gânduri inexprimabile”, „colcăială”, „sos călduț de discursuri, bârfe şi găinării” pot țâşni oricând jeturi de prins în insectarul scriptural, căci trecerea prin „toate personajele, situațiile, locurile şi timpurile posibile” are şanse să întâlnească, în cele din urmă, capodopera.

Ştefan Goanţă[30]

Un prozator remarcabil. Autor al unor cărţi de proză (*Altarul de nisip*, 1993, *Patul de zăpadă*, 1995, *Vinul de piatră*, 1997) bine scrise, dar care nu l-au impus atenţiei criticii, Ştefan Goanţă semna în 1998 romanul *Zodia Ţârului* (Col. „Akademos” a EDP), urmat de o ambiţioasă trilogie, *Popescu E. Napoleon* (vol.I-III, 1999-2001), toate meritând un alt tratament.

În *Zodia Ţârului*, noutatea stă în abandonarea unghiului de vedere distant şi critic al unui autor care comentează prea de aproape întâmplările şi gesturile personajelor, unghi de vedere pândit de căderea în desuetudine, inadecvare, inactualitate. Vocea autorului ubicuu şi difuz rezonează în ritmul şi cu timbrul personajelor şi, mai ales, ale atmosferei. Deşi sunt secţionate şi radiografiate perioade extrem de complexe şi controversate ale istoriei româneşti de după Primul Război Mondial, datarea e ocolită printr-o exilare a timpului în afara spaţiului povestirii, în aşa fel încât ritmurile eterne, atemporale decid valoarea şi aromele („...N-are el treabă cu timpul”; „Timpul, dacă mai există cumva şi timp, ocoleşte pe departe şi îşi vede de ale lui. Aici n-are ce căuta...”). Ţâru irumpe în mijlocul sătenilor adunaţi în bătătura bisericii, buimaci şi tăcuţi, în vreme ce satul e pârjolit de foc. Portretul său prim e de o imprecizie păstoasă, o asemenea arătare poate fi orice – sătenii sunt dispuşi să-l ia drept copil părăsit, ciudată făptură a lui Dumnezeu cu rosturile ei neştiute sau, alţii, mai nevricoşi, drept însuşi diavolul venit să tulbure apele. De la bun început, condiţia sa e ambiguă, dublă, nici-nici:

> „Crezi că numai Dumnezeu face minuni? Îi mai dă mână liberă şi Necuratului”.

În subtextul adânc al romanului este acceptată frăţia de începuturi a celor doi – Dumnezeu şi Satana – cu argumente, să le zic, blagiene. Cerul lui Dumnezeu e prea strâmt să acopere lumea oamenilor. Rămân spaţii goale în care Diavolul poate *lucra*. Iar lucrătura lui e catalizatoare. În jurul Ţârului – Răul însuşi, dar de o umanitate uimitoare şi derutantă –, se adună vrând-nevrând destinele celorlalţi. Totul trebuie gândit din nou, legile vechi sunt

răsturnate periodic, ne-starea indusă de Țâru e sinonimă cu viața. Cuvintele meşteşugite sunt mai ales ale Țârului, cel care bombăne ocări

> „numai de el înțelese şi adresate numai el ştie cui. E felul lui de a se afla în lume şi când e în afara ei".

În spațiul comunicării *vide* se nasc monştrii. Dar e singura rămasă la îndemână:

> „Dacă mai arunci şi câte o vorbă pricepută – şi el, Țâru, e meşter la vorbe – ies şi vâlvătăi".

Naratorul (autorul) ține aproape. Vocea lui răsună peste umărul lui Țâru, nu ia niciodată distanță. Armonia vocilor întretăiate e desăvârşită. Povestirea înaintează, vâscos şi translucid, deopotrivă, printre pereții ciuruiți ai unei orânduieli oricând gata să scape printre degete, să devieze, să ispitească răscruci, să admită alunecări şi suspendări. Vremea (nu timpul) e laitmotivul aproape simfonic al unei construcții masive, dense. Evocată cu ironie şăgalnică, luată în seamă cu reverențe poetice, ea are rostul de a aminti cititorului că n-a ieşit, *încă*, din cadrele omenescului şi ale lumescului.

Dincolo de originalitatea puternică şi evidentă, se pot identifica atingeri. De pildă, cu maniera cinematografică a lui Marin Preda, cel din *Întâlnirea din pământuri* (cu rădăcini în nuvelele şi povestirile lui Caragiale, dar şi cu un iz voiculescian abia perceptibil), sau a lui Nicolae Velea, cel din *Paznic la armonii*. Condiția de *martor* a naratorului, cu obiectivitatea sa implicată, cu asumarea isterizată şi tragică a unei stări de lucruri, lasă locul celei de *spectator*, cu o subiectivitate detaşată, deschisă devierilor, revenirilor. Marca personală e liberă să se desfete, sensibilă la cantitatea de *imagine* semnificantă şi semnificativă pe care gestul diurn o poate încăpea. Prologul (*În loc de sfârşit*) oferă o cheie. Țâru e un biet infirm exilat în afara societății. Vorbeşte cu sine şi cu piciorul său de lemn într-un soi de gaură neagră existențială. Magie a semitreziei, somnolență – stare a tuturor posibilităților (ca la Cristoiu, în *Personajele de rezervă*), minuție a desenului, adăstare a obiectivului pe gesturi mărunte (ca la Horia Pătraşcu cel din *Reconstituirea*), dar şi „gândire amănunțită" şi privire erotică asupra obiectelor domestice şi absorbire a personajelor de propriul act vital, ca la Emilian Bălănoiu.

> „Un roman tulburător prin perspectiva lui abisală, prin limba proaspătă şi veche totodată, prin tipologia sa demnă să intre în patrimoniul de personaje simbolice ale eposului românesc actual” (Vlad Sorianu).

Atmosfera grotesc-arhetipală, halucinant de vie, a *Zodiei Țârului*, mustind de subînțelesuri şi doldora de sugestii, e reluată în trilogie la un alt nivel. În cele trei volume din *Popescu E. Napoleon*, cel care vede, observă, judecă şi vorbeşte lumea românească a anilor 1945-1950, ani haotici, încă nesupuşi unor etichete definitive, este un copil. Inocența – acel „Împăratul e gol” al privirii nesubordonate canoanelor adulte – este subminată şi îmbogățită de mania specială a acestui copil de a verifica, în nesfârşite, savuroase, mereu surprinzătoare aparte-uri, tot ce ştie şi află despre lume:

> „Subsemnatul, Popescu E Napoleon, elev în clasa a treia de liceu, în vârstă de treisprezece ani şi două luni, profit de această ocazie ca să anunț lumea că ştiu totul despre ea. O anunț şi o avertizez: să mă lase în pace, că altfel s-ar putea să fac urât [...] Tata mare, poate fiindcă trăise prea mult şi prea repede, se săturase şi zisese: «Ia să mor eu o țâră, zăbava ei de moarte, că pe asta n-am făcut-o. Dar să mor de unul singur, că una e să mori aşa, şi alta la grămadă cu toți proştii.» Şi uite c-a făcut-o şi pe asta. Iar eu mă gândesc că ar fi bună şi moartea la ceva, numai să nu țină mult. Poate el ar fi vrut să moară numai un pic, până îi trec necazurile, aşa cum am vrut şi eu de atâtea ori. Că până la urmă te saturi şi de viață şi te-ai mai odihni...”.

Personajul-copil nu e unul oarecare. Nu poate fi. Literatura (ficțiunea) funcționează ca învestitor cu existență – există doar ceea ce este spus/scris şi numai dacă cel care ficționează are harul cuvintelor. Popescu E. Napoleon e înzestrat cu acest dar. Nu e nicidecum un copil obişnuit, chiar dacă vârsta copilăriei este, prin definiție, posesoarea unei lucidități pătrunzătoare fiindcă aburită, adică neatinsă încă, în sensul sărăcirii ei, de conveniențe, de deprinderi de conduită socială, de „minciuni” necesare, perpetuate apatic şi abulic. Şcoala, târgul, satul, familia sunt teritorii pe care Napoleon, încă „Neluțu”, le traversează, le cartografiază, le ia în secretă stăpânire prin ficțiunile pe care le construieşte migălos despre ele, cu o vervă a povestirii despre sine ca locuitor al unei lumi „întoarse pe dos” întreținută cu remarcabilă, originală artă a dozării efectelor. „Întoarcerea” preia, în răspăr şi cu o forță expresivă uimitoare, definiția tradițională a Istoriei ca „întoarcere a roții”

> („În afară de «culcă-te, mă!, scoală-te, mă!, taci din gură!, du-te-ncolo! sau vino-ncoace!» toate însoțite de același «mă, tu nu vezi că lumea s-a întors pe dos?», nu mi se mai spunea nimic. Şi eu tot nu vedeam că lumea s-a... Nu vedeam şi pace, iar lor, celor la curent cu întoarcerea, nu le păsa nici de noua trăsnaie a lumii, nici de frământările mele. Munceau pe ruptele, vorbeau pe apucate, tăceau, înjurau, îşi mai spărgeau capetele, se duceau duminica la biserică şi aşteptau ziua de luni ca s-o ia de la capăt, fără să se gândească dacă nu cumva sunt sau vor fi foarte curând cu picioarele în sus").

Căci, iarăşi, chiar dacă trilogia cuprinde şi acoperă o perioadă istorică anume, secvențele pe care le evidențiază rezumă un comportament social periodic şi, prin urmare, etern. Detalii databile la prima lectură (vezi, de pildă, secvența cu şedința de partid:

> „Şi cum vă spui, fă, Doamnă şi doică, mă dusei şi eu la şcoală la şedința aia, că de-aia îi zice aşa, să mai şază omul. Şi odată se scoală unul de la masă şi zice «ia vino, dumneata, încoace, că te văd mai înțepată, vino şi stai cu noi în prezid, să fie cineva şi din partea tovarăşelor muieri.» M-am dus, cum să nu mă duc, că aveau şi o sticlă de apă, de-aia de fabrică, pe masă. «Eşti membră?» «Lasă-mă în păcatele mele că ştiu eu ce sunt.» M- a luat pe departe cu vorba, c-o fi, c-o păți, ce e cu membrii de partid [...] «Ştii cine e tovarăşul Stalin?» «Ştiu, bre, unul bătrâior cu două mustăți ca vrăbiile borțoase, cu şapcă de plotoner şi tras într-o mie şi-o sută de poze.» Tot îndruga:«Tovarăşul Stalin e ăla care ne-a scăpat de nemți.» «Olele!» m-am mirat eu. «Păi să trăiască şi să ne scape şi de ruşi.» Râs ca la comédie în bâlci")

se reaşază într-un roman al ființei sub vremi şi al facerii de sine ca întreprindere de noutate absolută pentru fiecare individ al speciei în parte.

Foarte bine scrise şi povestirile din *Moartea e facultativă*, povestiri, 2005. De văzut şi volumul de *Teatru* (2002), în care maniera este parodică şi parabolică. Dar se parodiază nu o formulă teatrală, nu o piesă anume, ci teatrul însuşi al vieții. Ca şi în cazul prozei, autorul nu se mulțumeşte cu rolul său tradițional şi nici nu renunță la „cuvintele puterii". Altfel spus, pentru Ştefan Goanță literatura nu e oglinda purtată de-a lungul unui drum, ci drumul însuşi gardat de oglinzi labirintice, gata să deformeze până la a pune sub semnul întrebării o anume interpretare a realității. Ce parodiază el în cărțile sale, iar în teatru cu şi mai multă apăsare, e încremenirea în locul comun al atitudinii față de propria viață.

Paul Goma[31]

Starea de fericire. Pentru uz personal, împărțeam altădată scriitorii în două categorii: *cazuri* şi *efecte*. În prima categorie, intră cei care aleg partizanatul, existența în afară, în văzul public efemer şi grăbit. Au o existență socială şi politică atent cultivată, fie că sunt angajați *alături de* ori *împotriva* unui sistem oarecare. Sunt cei care pot fi oricând prefăcuți în „ciudățenii" sau „curiozități" dacă nu convine discursul lor. Artistul-*caz* e gălăgios – cu efecte favorabile asupra orei istorice, dar condamnat să nu dureze. E prețul pierderii autonomiei de gândire: orice partizanat obligă la supuneri şi compromisuri, uneori violente. Chiar dacă el se petrece în numele propriului cod de legi, intransigent, nemaleabil. Artistul-*efect* este cel căruia viața publică îi repugnă, care nu face concesii de natură să pună în pericol proiectul său de creator. Un soi de evazionism aparent care lucrează tenace în adâncime şi căruia „succesul" îi e străin.

Paul Goma e un scriitor-*caz*, fără îndoială. Un răzvrătit, un inadaptat, un luptător. În mod paradoxal, însă, chiar intransigența sa şi refuzul de a accepta lectura în griuri a societății umane – căci pariază, cu o privire halucinată, ca a eroilor din teatrul camilpetrescian, pe tabloul în alb-negru al lumii şi pe respectarea, cu orice preț, a principiilor – îi asigură şi statura de scriitor-*efect*. Inflexibil, el tulbură mereu imaginea, bruiază comodități şi tabieturi post-revoluționare. Interpretarea sa asupra lumii româneşti e unică, statornică, de neclintit şi direct condiționată de personalitatea sa accentuată. Negocierile îi sunt străine, paşii într-o parte sau în alta ai adaptării la o situație nu-i sunt pe măsură. Nu-l satisface rostirea-lepădării-de-trecut atâta vreme cât sunt destule semne că trecutul „nu trece". Punerea lui demonstrativă şi conjuncturală la colț înseamnă, mai degrabă, *despărțire de viitor*. Altfel spus, Trecutul devenit tradiție, asumat şi transformat în temei al Prezentului şi Viitorului, în alte părți ale lumii, este, la noi, un bagaj mereu incomod cu care lumea nu pare să ştie prea bine ce e de făcut.

În cartea sa despre literatura exilului, Nicoleta Sălcudeanu îl include pe Paul Goma la *exPatrioți*, alături de Dumitru Țepeneag, Petru Dumitriu, Vintilă Horia, Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca – aflați în stadiul religios, ei sunt incapabili să se desprindă mental de spațiul originar şi alimentează prin legăturile cu țara acuta stare militantă, de campanie perpetuă; spre deosebire de *expatriații* Dumitru Radu Popa, Alexandru Papilian, Norman

Manea, Alexandru Ciorănescu, Bujor Nedelcovici, aflați în stadiul etic, gata să lucreze dezinvolt la „reconfigurarea şi rescrierea identitară”. Scriitorul, Exilatul cu majusculă, e un Hidalgo care

> „tânjeşte după un loc în care visele, realitatea, sfințenia, iubirea şi dreptatea să coexiste” […] „visează la alte rânduieli şi altă răsplată decât oamenii de rând, mulțumiți să-şi rumege viețile obişnuite” (sunt cuvintele lui Norman Manea).

Dar descoperă, mai devreme ori mai târziu, că locul acela nu există decât în *Carte* şi în limba ei, adevărata *patrie* a scriitorului.

Nu întâmplător, cele mai frumoase şi mai nedatate pagini ale lui Paul Goma sunt cele din *Astra* (1992), unde Sibiul şi Biblioteca sa se profilează pe fundalul unui timp etern. Oraşul cu multele sale peceți săseşti a fost resimțit întotdeauna de români ca un loc securizant al propriei lor culturi. Paul Goma este un cronicar, un slujitor al memoriei –

> „memoria, memoria, maica noastră ocrotitoare (atât cât poate), memoria, maica noastră, mântuitoarea, memoria, ultimul recurs şi reazem, singura mângâiere, înainte de a pleca încolo, dincolo…”,

psalmodiază scriitorul în *Patimile după Piteşti.* Imperativul său etic este atins de patimă. „Să nu uiți şi să nu taci” este deviza unei vieți intens angajate. Trăind ca victimă ori ca martor al victimizării altora, nu înregistrează nici o faptă sau înfăptuire pură sau purificată de perspectiva lungă a istoriei. Nu este un înțelept, ci un răzvrătit. Scrisul său a putut fi prețuit, în Vest, ca depoziție a unui foarte implicat locuitor al zonei comuniste, şi este prețuit, în Est, ca mărturie a unui lucid. Cărțile sale au apărut în română, dar şi în germană, franceză, engleză, suedeză, situându-l adesea în fruntea topului editorial. Implicarea şi luciditatea sunt mărci asumate cu titlul de monopol. Aşa îmi explic „prudența critică” despre care vorbea Marta Petreu în prefața la *Arta refugii.* Basarabeanul rătăcitor este „captiv în biografia sa”, dar într-o biografie „măsluită” în sensul exagerării, un sens, în cele din urmă, estetic. Fiindcă tocmai îngroşările sunt cele care transformă cărțile sale din înregistrări pe o singură lungime de undă în schițe groteşti ale unei epoci. Anume groteşti pentru a şoca şi a asigura, deci, posibila vindecare. Măsluirea îşi dobândeşte, astfel, sensul originar de ungere a unui grav bolnav, de slujbă magică exorcizantă, tămăduitoare.

Cheia cărților lui Paul Goma stă, cred, în întrebarea retorică a fiului din *Astra:* „Nu are tata dreptate, chiar atunci când exagerează?”. Cărțile sale exagerează având, totuşi, dreptatea de partea lor. Cronicarul trăieşte sub obsesia, detaliată programatic şi în *Astra,* a existenței care se dobândeşte numai prin scris:

> „Ce rămâne ne-numit nici nu există”; „Dar ce ar avea importanță? Faptul că noi, românii, nu avem hârtii. Trebuie să căutăm printre hârtiile altora o aluzie la noi, iar când te scrie altul, te încondeiază… Asta-i legea: *cine n-are scris nu există…*!”; „să se ştie; să nu se uite – pentru ca, în viitor, să nu ni se mai arunce în obraz că noi nu avem trecut”.

Singur împotriva lor, cum sună titlul unei cărți, exasperat de „amnezia la români”, înregistrează totul pentru o asigurare istorică. O anume orbire voită se desprinde din secvența, foarte reuşită altminteri, a anului de ev străvechi înscris pe un zid din Sibiu, an pe care tânărul din *Astra* îl ascunde „eroic” de comunişti, condamnându-l, de fapt, la uitare, la inexistență, răzbunarea acționând ca un bumerang.

Ironia amară dintr-un fragment ca acesta:

> „Nu stă în puterea noastră să facem ceva – noi suntem! Să facem, să acționăm? – nu e în firea noastră; n- ar fi specific național; noi n-am făcut istorie, noi am îndurat-o, am răzbătut, am supraviețuit, nu dând din mâini – nici măcar din gură, când ne doare [...] Important acum – ca şi de-a lungul şi de-a latul veacurilor – e să ne facem mici, să nu fim băgați în seamă de mari şi răi. Important, acum, e să trecem… Nu, trec ei, răii, ca apa, noi pietrele, rămânem – aşa se păstrează ființa națională…” –

se aşază în linia Cioran cu deosebirea că acesta din urmă, plecând la timp, şi-a putut păstra privirea globală, ochiul rece, abia înfiorat de rădăcini. Experiența lui Paul Goma, căzând pe o structură violent egocentrică, pândită, benefic până la un punct, de superbie, este politizată excesiv, cum singur recunoaşte într-un acces de jucată autoironie: „prea politizez totul”.

Ceea ce mi se pare excepțional în *Astra* este descrierea *stării de fericire* pe care o reprezintă Biblioteca pentru foarte tânărul cititor. „Aşteptătorul” în fața porții închise pentru inventar recurge la colajul mozaicat, la îndemâna prozatorului, pentru a reface secvențe dintre cele mai diverse ale epocii, toate gravitând în jurul aceluiaşi centru – Biblioteca Astra din Sibiu. Cititorii sunt membri ai unei sublime conspirații, păstrătorii de valori, cei care nu pot fi îngenuncheați. Cărți, scriitori, fişiere, cataloage alcătuiesc un

spațiu privilegiat în care, chiar dacă vulnerările sunt deja evidente, *orbirea* nu poate înstăpâni. Îmi vine în minte romanul cu acest titlu al lui Elias Canetti – despre lumea fără cap şi capul fără lume, amândouă prezente în subtextul cărții lui Paul Goma. Labirintul bibliotecii este un paradis borgesian, o ispită *à la* Eco, ambele *stări* fiind experimentate cu inocența şi teribilismul adolescenței. Sala de lectură este un *sistem* în sistemul de afară, cel străin şi duşmănos. Un sistem al rezistenței şi al posibilei eliberări. Biblioteca-roman, biblioteca-istorie, biblioteca hățiş benefic, inițiatic, de corespunderi (vezi secvența cu mirosul țesător de lumi) sunt descrise cu exuberanță, cu încredere, cu seninătate – atât de rare la Paul Goma. Cititorul este un înțelept care construieşte întru eternitate. El nu mai „oftează adânc, pentru întreaga omenire", descurajat şi neputincios, ci îşi consolidează apărarea, Cartea fiind arma secretă a viitorului.

Mariana Gorczyca[32]

Cadențe. Romanul *Cadență pentru marş erotic* (2010) al Marianei Gorczyca (prozatoare, poetă, eseistă, profesoară, jurnalistă, absolventă a Literelor clujene şi a Facultății de Jurnalism şi Ştiințe ale Comunicării a Universității „Lucian Blaga" din Sibiu) cadențează liber şi vag ironic – la unul dintre palierele sale – formații erotice de câte doi, trei, patru sau mai mulți parteneri (ca-ntr-o secvență de fim mut cu Buster Keaton), într-un registru livresc condimentat cu detalii fiziologice, fără romantisme, fără sondări în finețuri psihologice, cu impudoare albă. O voce guturală („Şi vocea. E ceva cu vocea ei. Uşor răguşită, amestec de blândețe şi de fermitate") cu inflexiuni discret parodice sare de la persoana întâi la a treia şi interpretează, cu egală dexteritate, personajul masculin, pianistul sexagenar Tiberiu Vánky, şi nenumăratele sale iubite pasagere, păstrate într-o latență promițătoare, oricând reactualizabile – veritabilă colecție de „obiecte" erotice.

Dezinvoltura şi vivacitatea remarcate de Al. Cistelecan în escorta la *Cheful nu se organizează, vine de la sine* (2005) ascund, de fapt, nesiguranța bogată şi expresivă a unei prozatoare care evoluează fără plasă

(vede dintr-o dată, ştie dintr-o dată, „aşa cum fac naturile feminine”, dar, mai ales, aglomerează atât de multe contraforturi în jurul construcției sale, încât o face, paradoxal, mai vulnerabilă şi, implicit, mai incitantă) deasupra *contextelor*, asumate cu paşi şi ritmuri personalizate, şi a *conjuncturilor*, disecate scurt, cu un rictus în colțul gurii. *Cadență pentru marş erotic* e un concert cu muzici derutant de distonante strunite cu aplomb de un dirijor năstruşnic care pune ordine în fraze muzicale intonate de-o parte şi de alta a lui ’89, dar îl tentează şi supunerea lor la proba haosului, ca în orice secvență trăită, (auto)ficționată, imaginată. Ritmarea disciplinată e vizibilă şi la nivel formal, capitolele fiind introduse ca segmente cu titluri muzicale dintr-o inedită simfonie: *Preludiu; Adagio, Marşul din Sonata nr. 2, opus 14, Bolero, Recviemul german, Marş erotic pentru aulos, Recviemul, de Hector Berlioz, Marşul funebru, Sonata no. 1 în Fa minor, Fuga, Nocturnă, Ceardaş, Coda, Cadența*. Alegerea titlurilor nu e întâmplătoare, există de fiecare dată ceva care s-o justifice dinăuntrul edificiului romanesc. Îmi vine în minte coincidența că *Bolero*-ul, de pildă, se petrece în bucătărie, cu oameni invitați la o „cină a porcului”, unde se înfulecă lacom, cu o „poftă de leu hămesit”, şi tot atât de nestăpânit se astâmpără şi foamea erotică adulterină. În *Ritornela foamei*, Le Clézio vede în *Bolero*-ul lui Ravel „istoria unei mânii, a foamei”. Tot astfel, la *Fuga* (şi nu e singurul exemplu), nota de subsol explică oarecum superfluu că

> „prin *fuga* se înțelegea la sfârşitul secolului XIV un canon, iar în secolul XV – o imitație; tema dintr-o *fuga* trebuie să aibă un contur melodico-ritmic foarte clar, pentru a permite interpreților şi ascultătorilor sesizarea pe parcurs a diferitelor ei transformări”.

Foarte scurtul capitol e cel al revoluției din decembrie, ritmul prevestitor fiind asigurat de mitralierele care trag în oameni la Timişoara şi la Cluj.

Documentarea pentru teza de doctorat *SĂ FACEM TOTUL..., reviste literare şi ideologie comunistă* (publicată în 2007) conferă legitimitate fundalului, ba chiar răzbate uneori, ca vedetă insinuantă şi imperativă a paginii, inundând subsolul şi pretinzând o cât de fugară oprire în loc. Aş spune chiar că se conturează, la un al doilea palier al cărții, un destul de consistent roman al celui de-al doilea obsedant deceniu românesc, deceniul 9 al secolului trecut. Şi aici apare ceea ce am numit, în cazul *Provizortatului* Gabrielei Adameşteanu ori al *Omului din Est* al lui Groşan, „opoziție complementară” – posomorala grotesc-hilară a orizontului politic e

contracarată cu un tratament erotico-senzual, deasupra lor freamătând, insistent şi consistent, un al treilea element: Cultura. Personajele citesc enorm, au repere livreşti pentru toate gesturile lor, ascultă muzică, merg la spectacole. Dacă politicul e suportat mai mult ori mai puțin traumatizant, iar eroticul e un refugiu ori o amăgire, culturalul are firescul unei temelii existențiale, nu e de umplutură, ci de esență. S-ar putea ca acesta să fie cel mai „adevărat" portret al epocii şi, totodată, cea mai bună cale de recuperare a echilibrului romanesc şi existențial deopotrivă. Nu e de trecut cu vederea nici detaliul că în toate aceste romane există un personaj scriitor, încărcat autobiografic, un fel de-a spune că martorul e unul implicat, care se supune şi pe sine însuşi, pe față, analizei şi interpretării, „oglindirii".

La Mariana Gorczyca, cele trei instrumente predilecte de identificat noima unei existențe: lectura, călătoria, comunicarea (şi erotică), sunt puse la lucru cu o gesticulație în răspăr față de norme, dar şi cu inserții oarecum didactice care să atragă atenția că ignorarea nu e totuna cu ignoranța. Dimpotrivă. Înarmată până în dinți şi pe față cu lecturi ajutătoare (vezi *bibliografia* şi notele de subsol, unele excesive, altele expeditive, dar şi jurnalul intim „Cum am scris *Cadență*..." adăugat în finalul cărții), ştie totul, ba şi ceva pe deasupra despre ce este literatura, cum se scrie („*Cu grazie. Cu plăcere. Cu bucurie"*) şi cum se citeşte ea.

Am reținut „relaționarea" („Deci mă conectez, *relaționez* [s.m. I.P.], călătoresc, locuiesc... Trebuie să dezvălui şi a cincea sursă: substratul livresc, cultural la care am avut acces") ca termen-cheie al atitudinii sale față cu lumea, dar şi cu teritoriul scriptural. Că avem de-a face cu o profesoară cu vocație nu e un amănunt de neglijat. Autoritară, cu un ton înalt şi răspicat, scrutează totul în jur cu o atenție implicată, dar şi distantă oarecum, circumspectă, senzația că dublează evaluativ, dar şi ficțional tot ce aude şi vede fiind greu de înlăturat:

> „Fiecare om pe care îl cunosc poate deveni un posibil personaj. Mă implic şi mă distanțez în acelaşi timp. Bănuiesc că se întâmplă frecvent prozatorilor. Îmi place să cunosc oameni, să *relaționez* (mai ales lexical)".

La fiecare replică a ta într-o doară, te aştepți s-o auzi cerând sec: „Dezvoltă!".

Substratul livresc despre care vorbeşte explică personajul cel mai stăruitor al romanului său: cartea. Singură sau reunită în biblioteci şi

librării, ea asigură fundalul, direcția, sensul, noima, dar şi exersarea unor variante inedite, libere, remaniabile ale labirintului existențial:

> „De obicei, în librărie, *mă uit.* Mă uit acolo. Uit să mai ies afară. Probabil că toți suntem, într-un spațiu în care îşi dau întâlnire atâtea energii creatoare, conectați la o lume virtuală […] În Librărie mă încarc”.

Fapt remarcabil, căci oarecum atipic într-o epocă de gustoase refugieri în epoci apuse (vezi cărțile unor Filip Florian, Ioana Pârvulescu, Ruxandra Ivăncescu, Diana Adamek…), n-o incomodează trecutul („viața poate fi înțeleasă numai privind înapoi, dar trebuie trăită privind înainte”) care bântuie în voie printre înfățişările prezentului – ştie că adevărurile sunt mai multe şi, nu de puține ori, remaniabile. Fărâmițarea/micşorarea omului şi a poveştilor sale n-o sperie – căci descoperă oricând „miracole în lucrurile cele mai simple”. Cititorul, intrigat de diversitatea picantă a orchestrației, parcurge romanul mărşăluirilor –

> „povestea despre Răul văzut ca stârnitor al Binelui din viața fiecăruia dintre noi” –

cu poticniri savuroase.

Interesată de conceptul de autenticitate, pe urmele lui Camil Petrescu, desigur, („să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele...”), Mariana Gorczyca reține ce e de reținut din stilul homeopatic postmodern (oarecum „fumat”, dar nu cu totul epuizat ca sursă de autenticitate), cel care vindecă de micşorare şi cenuşiu prin apel la detalii infinitezimale, fleacuri şi leacuri din joasa, îngusta parcurgere a zilei şi a textului şi adaugă nuanțe de compoziție ego-grafică ori de biografism de (pen)ultimă oră, căci nu lasă deoparte nici farmecul vag desuet, mereu resuscitat, al povestirii. Îşi însoțeşte, de aceea şi iarăşi, romanul cu un dosar al scrierii sale, cu jurnalul său paralel şi intersectat:

> „Cum scriu eu un roman? Mă aşez. Îmi frec mâinile ca şi cum le-aş spăla sau le-aş unge cu cremă. Deschid această carte întoarsă pe orizontală care e laptopul. Introduc ştecherul în priză. Mă asigur că am pus mausul unde trebuie. Până se deschide prima pagină, îmi arunc privirea spre rocile adunate de prin tot felul de locuri, ultimele din Corfu, care încă mai miros a mare. Câteodată ating o piatră anume. Şi încep să scriu. Parcă intru în priză şi instantaneu are loc conectarea. De foarte multe ori, cuvintele îmi vin de undeva, parcă torc de pe un fuior nevăzut dar simțit. Firul se lungeşte, se

înfăşoară, trece prin degetele mele. Dar de unde vine? […] Ceea ce scriu eu vine din MINE sau din SINE?”.

De aşteptat cu interes răspunsul următor!

Parcursuri şi relaționări. Pentru Mariana Gorczyca, şi viața, şi literatura înseamnă prospectare alertă de teritorii, situări în spațiul social şi livresc, relaționări picante şi imprevizibile. Am remarcat la cărțile sale succesive zborul – când planat, când în opturi sincopate – cu o referire flexibilă şi personalizată la contexte şi conjuncturi de tot felul. Ritmarea disciplinată din *Cadență…* – capitolele sunt introduse ca segmente cu titluri muzicale dintr-o inedită simfonie – e pusă din nou la lucru în romanul *Parcurs*, de data asta, însă, prin apel la regulile jocului de golf. Din nou înarmată până în dinți cu lecturi ajutătoare (romanele ei au bibliografie, note de subsol, agendă de atelier, glosar), Mariana Gorczyca scrie arborând, consecvent şi cu delicii, mici ticuri de profesoară cu vocație: ton răspicat, al autorității, atenție implicată, dar şi oarecum distantă şi circumspectă, evaluare ficționantă a tot ce aude şi înregistrează.

O aventură personală (descoperirea jocului de golf şi aprofundarea lui) îi sugerează o posibilă arhitectură epică. Vocea naratoare sare de la persoana întâi la a treia şi interpretează, cu egală dexteritate, personajele cărții, fie că e vorba de un copil cu părinții plecați la lucru în străinătate, de o bunică gesticulând după noime din altă lume, de un jucător de golf participant la turnee sau de romani în expediție spre Dacia. Ca la golf –

„Dusul şi întorsul. Dacă românii (printre care şi personaje din romanul meu) pleacă cu zecile de mii după 1989 din România la muncă în Italia (dar nu numai), de ce nu aş coborî în timp, când romanii au venit din Peninsula Italică (dar nu numai) spre Transilvania?”.

Mottoul din Stephen Hawking („…e mai bine să înaintezi plin de speranță decât să ajungi […] Dacă am ajunge la capătul drumului, spiritul uman s-ar ofili şi ar muri”) sugerează mai mult decât ideea „ajungerii” ca ratare. El explică şi dinamica prozelor deschise, conexând lumi disjuncte şi obligându-le să semnifice împreună într-un paralelism cu atingeri scăpărătoare. Dacă proiectul e riguros desenat – o simfonie, o partidă de golf –, în rigorile lui încap oricâte paranteze, sunt libere înmuguririle

colaterale, timpurile fluctuante țes desene complicate în aşteptarea unor mereu reînnoite interpretări. Cuvintele-cheie ale jocului de golf (*joc, parcurs, mers, natură, drum, lecții*) sunt utilizate ca repere ale parcursului existențial al autoarei şi al personajelor sale:

> „întâia dată mă simțeam narator transpus în ceea ce, de regulă, nu se face auzit prin cuvinte. În capul meu se amestecau voci ale firului de iarbă de pe *green,* ale bobului de nisip din *bunker*, ale frunzei planate în fața mea. Chiar şi *ironul* primit avea propria poveste pe care mi-o transmitea prin mâinile mele care îi strângeau mânerul”.

Cum spune singură în *Cheful*, Călinescu ori Balzac ar fi inserat pretutindeni

> „ample portrete” şi „descrieri minuțioase”, dar „e bine totuşi să-ți cunoşti limitele: *je ne suis pas George, pas du tout Honoré*”.

Nici personajul Issac Oidsu („întorsul” lui Cassius Dio în *Parcurs*)

> „n-avea răbdare decât pentru dialoguri. Cum începea o descriere, cum dădea pagina. Seara se foia şi n- avea astâmpăr”.

Mariana Gorczyca are pasiuni de cartograf şi arpentor, paranteze de sociolog şi dascăl, nu de pictor peisagist ori portretist. Cum arată personajele nu e de primă importanță, nici lucrurile „nu vorbesc” sau, oricum, nu sunt guralive. Importante sunt *situarea*, harta pe care evoluezi de bună voie ori împins de condiționări exterioare şi *relaționările* de care eşti în stare. Acestea din urmă pot oricând ignora curgerea firească a orelor, dar întoarcerile nu sunt nici nostalgice, nici sentimentale, ci relansatori în partida numită viață. Jucătorul consideră fiecare experiență parte dintr-un antrenament cu final niciodată evocat:

> „Pentru Issac, privirile înapoi erau doar resorturi pentru elan. Priviți un săritor la înălțime. Face un pas înapoi şi apoi se îndreaptă cu paşi săltați, într-o cadență îndelung antrenată, spre ştachetă”.

Ovidiu Pecican observă exact:

> „turneul este ipostaza modernă a turnirului, a înfruntării adversarului […], paradă, defilare, ceremonial, ritual, aducere în atenție şi punere în lumină a participanților ce şi-ar dori să întruchipeze, fiecare cu rofilul lui, campionul, eroul”.

Nu e o noutate

> „accentul pus pe acoperirea propriu-zisă a unui traseu ca experiență de viață şi inițiere [şi] lăsarea în plan secund a mizei şi a țintei urmărite”.

Specială e, însă, şi întărită cu fiecare nouă carte încrederea în libertatea fără margini de a ordona şi stăpâni prin cuvinte neastâmpărul derutant al vieții.

Leon-Iosif Grapini[33]

La capătul lumii. S-a întâmplat să scriu despre toate cărțile lui Leon-Iosif Grapini: trei plachete de versuri, o carte de proze surprinzătoare (volumul *Cetatea cu nebuni*, 2000, nu se lăsase prevăzut, presimțit, decât, poate, în versuri precum: „Prin cuvinte / nu răstorn lumea / ci pe mine în ea”), argumentând o neîndoielnică vocație. Prozele sale sunt compuse cu o artă matură a dozării – minuțioasă, dar neştirbind nicidecum firescul. Observația realistă se împleteşte cu fina disecție psihologică, magia verbului dibuieşte liber în mulțimea interpretărilor posibile, ambiguitatea e exploatată ca trăsătură fundamentală a lumii vorbite, umorul subtil îşi alătură ironia discretă, autoironia e mereu conținută, iar morala cu iz ardelenesc se înfiripă de la sine printre rânduri. Povestitorul lui Leon-Iosif Grapini descrie întâmplările cu naivitate mimată şi cu sinceritatea albă a copilului care vede şi spune că „împăratul e gol”. Sfătos şi îndoit, înaintează precaut, contrazicându-se, avansează ipoteze, divaghează, într-o polifonie amețitoare, câteodată încărcată, în stare să relativizeze totul şi să extragă confortul certitudinii din chiar această relativizare a totului. Clevetirea subțire conotează delirant locurile comune, sparge tabieturi, scoate la iveală miezul moravurilor, înțelesurile adânci ale suprafețelor multe şi înşelătoare. Viața se transformă într-o lectură capricioasă, cu reguli şi încălcări de legi

deopotrivă de expresive. Personajele rămân tipice, cu rădăcini abia sugerate în mitologie şi arhetipal, cu infuzii de fantastic, aşa încât dimensiunea atemporală îngăduie alături ancorarea colorată în prezentul imediat, într-o stranie simultaneitate. Diformul, fabulosul, orgoliosul, amăgitorul de sine sunt tot atâtea ipostaze, vorbite cu o poftă nestăpânită, spumoasă, mereu adâncă şi uimitor de firească, ale omului dintre milenii răsturnat în lumea de vorbe cu subînțelesuri. Miniparabole cu final neaşteptat şi incitant, prozele lui Grapini pot fi citite în mai multe registre, cuceritoare fiind mai ales sintaxa. Stilul, tonul, perspectiva ar putea fi apropiate de Nicolae Velea, de Sorin Titel, de Marin Preda, atingerile posibile fiind nenumărate, dar lăsând mereu un *rest,* care e originalitatea indiscutabilă a prozatorului.

Romanul *La capătul lumii* (2004) – *roman*, căci conglomerat de timpuri şi spații, de autobiografie şi cronică, parabolic, poematic, câteodată parodic, ironic şi satiric, dar neîndoielnic „cu deschidere la mare” – s-ar putea numi şi *Memorialul de la Şanț*, fără nici o intenție de a-i ştirbi originalitatea, dar vrând anume să subliniez o apropiere care continuă să rămână fertilă şi e cu atât mai uimitoare, cu cât a început – îl cred fără ezitare pe autor când o mărturiseşte el însuşi cu nesfârşită mirare – înainte de „întâlnirea” cu prozatorul portughez. De spus de la bun început un lucru: între timp, Grapini a învățat să facă pasul deloc neglijabil de la urzeala pe spații mici, încântată de performanțele sale rapide, scânteietoare, la construcția amplă şi pretențioasă a unei structuri armonioase şi logice, înaintând desfăşurat pe mai multe planuri, nici unul uitat pe drum ori neglijat, înspre o încheiere cu bătaie lungă şi valențe nenumărate, în stare să propună şi să impună propria sa *lume*, cu legi şi ritmuri inconfundabile, alături de şi complementară lumii „reale” şi altor lumi ficționale.

La capătul lumii este, spuneam, şi roman istoric. Ținutul grăniceresc din care se trage autorul are un Trecut încă descifrabil în unele dintre trăsăturile Prezentului. Rememorarea e motivată de o exigență actuală difuză, de o nevoie vag resimțită, dar nicidecum mai puțin presantă, de a face paşii următori în cunoştință de cauză şi valorificând însemne ce nu merită uitarea. Şanțul-fortificație, capăt de lume şi despărțitor de lumi în momente succesive ale istoriei, poate fi şi trebuie să devină un *loc al memoriei*, unul cu funcții întemeietoare, dar şi generos față în față cu interpretările diverse. Nu întâmplător, una dintre ramificațiile povestirii construieşte în prelungirea motivului cunoaşterii, uriaşa *bibliotecă* ascunsă în adâncuri în aşteptarea unor vremuri mai puțin potrivnice în care să poată lumina din

nou drumul oamenilor fiind, firesc, punct de fugă şi personaj principal. Naratorul (căruia i se păstrează/întreține o identitate deschisă pentru a putea interveni cu comentarii, supoziții, completări de martor avizat indiferent de locul şi de timpul întâmplării narate) nu vrea să se simtă

> „străin într-o realitate descoperită şi înțeleasă de unul singur, în al doilea rând, merită realitatea asta s-o iei de piept pentru că te încape în ea aşa cum eşti, nu te dă afară, cum unde, într-un loc în care să nu mai poți spune că eşti, te ține la suprafață, dacă e apă, în aer, dacă e aer, deasupra, dacă e pământ, oriunde ai fi în cuprinsul ei te simți prizonier, cel mai rău e să fii ostatic în tine însuți, când tu singur, prin necunoaştere, te arunci după propriile-ți gratii, dacă nu cunoşti e ca şi cum ai fi mort, setea de a şti şi de a înțelege nu e suficientă să te facă viu, pentru asta trebuie şi potolită, în al treilea rând, eşti îndreptățit să te iei la trântă cu ea pentru că nimic nu-i precum la alții, care înțeleg mai bine, căci schimbă între ei idei, aşa ar fi putut şi el afla mai multe, ceilalți ştiu, de ce s-au născut, de ce trăiesc, de ce unii încetează s-o mai facă, şi el ştie aşa cum ştie, dar ştie bine, asta e întrebarea. Stăpânul i-a deschis ochii, băiete, rostul tău nu e nici lângă mine, nici în lume, ca să poți trăi, caută bucuria cunoaşterii, o vei afla, unde, nu-i el în măsură să ştie locul, dar când va fi ales, îşi va da singur seama. Dacă e să privească în urmă, mai că nu s-a îndepărtat prea mult şi nici de apropiat nu s-a apropiat cine ştie cât, de sat şi de pădure, important e că s-a hotărât şi merge. Dacă prima lui amintire nu e tocmai clară, cea de-a doua pare mai bine înfiptă în memoria lui, atunci a mers cu adevărat spre capătul pământului, acum nu se ştie...”.

Am transcris anume un citat de oarecare lungime, căci aceasta e modalitatea predilectă de înaintare pe firul romanesc. Prozatorul, dar şi naratorul ştiu prea bine că lucrurile au un înțeles numai dacă te opreşti pentru a le împrumuta unul. Infinitiplicarea dezarmantă a contururilor, recursul la *impresie* şi pată de culoare, la detaliul abundent, cotropitor, multiplu, conferă scriiturii un realism de o generozitate magică, precum, să zicem, în proza sud-americană, dar şi în proza românească de vârf. Căci povestirea e, în cele din urmă, punctul forte al oricărui roman autentic. Iar „când te apuci de povestit, întâmplările vin parcă din două părți”, constata un personaj al lui Nicolae Velea. Imprecizia cuvântului – sursă de autonomie a imaginației – îşi alătură ici-colo, în doze infinitezimale extrem de eficiente, o discretă infuzie de fantastic, cât să ridice povestirea la putere, s-o facă prevestitoare şi subtil parabolică. O plasticitate vag-agresivă, masivă, ardelenească se însoțeşte cu o plăcere/ştiință remarcabilă de a

transcrie limbaje şi de a înscena dezlănțuit dialoguri ori monologuri chintesențiind însăşi comunicarea omenească.

Recursul la ubicuitatea auctorială se petrece sub scutul privirii intermediate. *Şanțul* lui Grapini, ca şi *fortul* lui Tudor Dumitru Savu, bunăoară, îşi etalează sensurile descifrabile pe mai multe planuri, într-un joc catoptric foarte sugestiv. El, *Şanțul*, simbolizează ordinea, aşadar iluzia stăpânirii, dar şi nevoia de putere, mereu puerilă, dacă e să-l credem pe Gaston Bachelard, de unde şi doza de imaturitate a relațiilor interumane pe care prozatorul o exploatează cu fine intenții polemice. Ficționarul, căci avem de-a face, în cele din urmă, cu o operă de ficțiune, vede dincolo de rigiditatea amorfă a aparențelor: o veritabilă ofensivă a privirii şi gândirii civile, întrezărind avatarurile ființei dincolo de cronica oficială a evenimentelor consemnate de hrisoave. De aceea, foarte fireşti şi extrem de ingenioase ca punere în pagină filmele despre momente însemnate din viața omului: înmormântare, nuntă, sărbătoare. Ceremonialul filmării „regale” e şi prilej de a ironiza discret ridicolul oricărei incursiuni abrupte, rapide, convenționale într-o lume cu rosturi şi rânduieli străvechi, lume deopotrivă încântată, aproape copilăreşte, de zarva pe care o declanşează şi amuzată de nefirescul strident al situației din care înțelege să scoată un ce profit.

Fiind vorba despre un raport *post factum*, se promit întâmplări grozave, ciudățenii, se întreține extrem de abil suspansul. Dacă misterul nu poate fi dezlegat, el poate fi, în schimb, adâncit. Fiecare pas, fiecare gest, fiecare cuvânt este sau poate fi un *semn*. Ca în orice povestire adevărată, ceremonialul e minuțios, privirea are funcții privilegiate, iar Textul rezultat (fluent, armonic, ambiguu) are puterea de a impune realitatea tocmai descrisă.

Şi titlul romanului mi se pare bine ales, tocmai pentru că nu încremeneşte într-un înțeles unic şi definitiv. *Capătul* poate fi şi *sfârşit* al lumii, dar şi *împlinire*, ducere până la capăt, tot aşa cum orice capăt presupune existența a încă unuia măcar de la care se poate reîncepe (lua de la capăt) mereu, într-un început continuu deloc străin oamenilor acestor locuri. Oricât ar părea de fragile aceste presupuneri/divagații lexicale, lectura romanului de față va convinge cititorul că în mai multele înțelesuri posibile şi chiar obligatorii ale gesturilor omeneşti îi stă omului frumusețea, misterul şi, de ce nu, măreția. Şi ea omenească şi pusă pe poveşti.

Memorialul cetății (2010) e, într-un fel, continuarea şi rotunjirea *Capătului lumii*. Ca într-o nouă poveste a Meşterului Manole,

> „lumea era mare şi multe popoare trăiau în ea, stăpânul lumii a zis Să se găsească pe tot cuprinsul pământului un ținut binecuvântat, pentru o zidire măreață, nemaiîntâlnită, ce va dăinui cât veacurile, şi s-a găsit… S-a înălțat o zidire uriaşă, trainică, impunătoare şi maiestuoasă, cum alta nu a mai fost, nu mai este şi nu va mai fi în veacul veacurilor. Şi lucrarea s-a chemat cetate”.

Nici o zidire omenească nu poate dăinui, ba, mai mult, nu poate exista decât scrisă. *Scriitorul* e cel care îşi ia în sarcină relatarea întemeietoare:

> „... mai degrabă aş numi-o monografie romanțată sau roman monografic... primăria, arhiva locală, biserica, şcoala, casa preotului şi cea a moşului, rămăşițele turnului ce mărturisesc despre existența cândva a unei mănăstiri, catacombele şi dealul cu şanțurile de apărare, oamenii, bătrânul, protopopul, tânărul, primarul, apoi sunt evenimentele, cele din trecut, invaziile, potopul, pârjolul, foametea, cele din prezent, alegerile, pătrunderile ilegale în camera ascunsă a arhivei, drumul până la trecătoare şi înapoi, conversațiile cu bătrânul, poveştile lui... apoi întâlnirile cu tânărul, absența lui misterioasă încă îl intrigă, povestea lui de dragoste, mărturisirea făcută preotului, caleaşca şi santinela de alături, din nou ținutul, sătenii ce nu vor să cunoască ce li se întâmplă... zidurile uriaşe ale cetății, poarta şi paznicii ei neclintiți, casa mică dintre ape unde a hotărât comandantul că va locui, manuscrisele şi foile goale, chiar, unde or fi toate hârtiile şi registrele lui, valiza cu care i s-a permis să le aducă, pridvorul, răcoarea dimineții şi durerea din ceafă, junghiurile şi celula, oare-i aceeaşi zi sau alta, cât să fi stat inconştient, unde se găseşte încăperea asta, o fi în interiorul fortăreței sau în altă parte, într-o altă închisoare, va afla în curând, cheia rotindu-se în broască asta îi dă de înțeles, la fel uşa împinsă înăuntru şi cătana înarmată din cadrul ei…”.

Construită, iarăşi, pe mai multe planuri spațio-temporale intersectate uneori pe nesimțite, ca într-o lume cu mai multele dimensiuni regăsite, cartea e şi o vastă panoramă etnografică, o detaliere a arhetipurilor. Meserii şi relații umane uitate sunt reînsuflețite cu o artă de descrierii de tip breughelian, aglomerarea de detalii limpezind în mod straniu tabloul în loc să-l încarce. Oamenii gospodari ai lui Creangă se țineau aproape de sonoritatea suficientă sieşi a cuvintelor, enumerările alcătuiau un poem, o încrengătură sonoră, poematică. La Grapini se detaliază şi utilizarea, cu o plăcere de a privi molipsitoare, veritabile spectacole ale îndemânării. Joagăr, război de țesut, carieră de piatră, cercetare de arhive, alegeri la Primărie, gătit, făcut dragoste pe furiş ori după lege, obiceiuri de sărbătoare,

toate sunt *îndeletnicirí* cu rost, dichisuri şi ceremonial. Uneltele sunt încă prelungiri ale mâinii şi minții omeneşti, nu au deprins înstrăinarea erei supertehnologizate. Paginile de etnografie şi tehnică țărănească se intersectează cu poveştile vieții cotidiene, cu cele ținând de cutuma etică şi socială, cu mituri şi eresuri. Toate împreună construiesc o *Cetate* de o importanță egală cu Cetatea de piatră construită şi reconstituită în *Memorial*:

> „azi e ziua de naştere a cetății şi ziua în care a murit primul om, orice moarte e o naştere".

Locul memoriei este unul de atmosferă, de apartenență, de ştiință de a trăi şi de a muri după norme comunitare.

Povestitor abil, Grapini joacă sforile amestecând realități şi ficțiuni după regula nescrisă a istoriei omeneşti:

> „Totul nu-l veți afla niciodată, semne de întrebare vor mai rămâne şi în mintea domniei voastre, şi în carte".

Cu acest al doilea volum dintr-o, bănuiesc, trilogie, Grapini reconfirmă vocația de prozator, iar cititorul poate aştepta cu încredere rotunjirea cărții despre un loc, o lume şi o atmosferă cărora li se asigură, astfel, *realitatea* şi dreptul la durată.

Proză pe teme date. Îmi amintesc că, în copilărie, mă nemulțumea teribil finalul basmelor: după o nuntă ca-n poveşti, cei doi „trăiau fericiți până la adânci bătrâneți". Cum adică? Asta-i tot? Mai târziu, am descoperit adesea personaje „secundare" despre care aş fi vrut să ştiu mai mult, vedetele le puneau pe nedrept în umbră. Cartea cea nouă a lui Leon-Iosif Grapini – *Capăt de linie*, 2012 – dintr-o astfel de frustrare s-a ivit („stârnit de finalurile incitante, ambigui, suspendate, mi-am imaginat altele, diferite"), la care se adaugă o anume poftă de joc al Puterii, molcomă, de ardelean serios, dar şi încercarea puterilor pe stiluri străine. Horia Gârbea, care escortează volumul, se recunoaşte şi el ispitit când şi când de un asemenea experiment.

Fiecare proză-pretext a fost mai întâi o preferință de cititor, o iubire. Intervine apoi scriitorul şi o deturnează cu instrumentar propriu, ocolind abil parodia (ironia lipseşte din peisaj), dar şi pastişa, deşi avem de-a face

cu un exercițiu mărturisit de afecțiune. În cele din urmă, e o pledoarie pentru relativism şi diversitate. Nici o întâmplare cu oameni nu are final unic şi absolut, mai încape un rest, o nuanță, o prelungire. Literatura lumii e plină de remake-uri şi repovestiri. Într-o paranteză fugară, aş zice că intertextualitatea nu e departe de o asemenea abordare: o secvență cu nume de proprietar cunoscut e pusă în alt context şi ținută să spună mai departe sau altfel decât a spus deja în textul originar. Jocul lui Grapini se exersează pe prozatori de toate calibrele, într-o democrație explicabilă şi prin inocența celui instalat discret în marginalitate. Militar de carieră şi licențiat în geografie, el este un remarcabil prozator, dar puțin acomodat cu forfota vieții literare, disciplinat şi meticulos, cu lecturi multe şi nu la fel de disciplinate. Alege, aşadar, să scrie continuări la proze semnate de Ioan Groşan, Liviu Rebreanu, Pavel Dan, Radu Țuculescu, Mircea Eliade, Marin Preda, Ioan-Pavel Azap, Ion Agârbiceanu, V. Voiculescu, Mircea Nedelciu.

Prozele-continuare se legitimează prin toată experiența acumulată deja de autor. Deşi vor încerca să păstreze legătura cu *baza* şi vor strecura repere uşor de descifrat, şi chiar dacă o lectură în paralel a prozei de pornire cu continuarea ei din acest volum ar putea fi un prilej de descoperit şi alte atingeri, ele pot fi citite şi independent. Ba, aş zice că exact aşa se cuvin citite, în singurătatea lor tatonând vecinătăți. Eu le văd ca momente de respiro, vag ludice, căci oarecum de vacanță, un prilej pentru prozator de a-şi drege vocea înaintea unui alte solide partituri.

În loc de încheiere, o secvență din *Substituirea* (dedicată lui Pavel Dan), mică radiografie a întâlnirii cu moartea:

> „îi vine în minte finalul visului, pe care nu a reuşit în nici un chip să şi-l amintească, şi ştie cu siguranță că brazda din vis a fost trasă până lângă puțul adânc, fără fund, ce ține loc de fântână cu apă de băut pentru trecători, puț lângă care, dacă priveşte mai cu aspreală şi cu interes mărit, vede o pată neagră, singura formă neacoperită de ninsoare, şi, dacă îşi iuțeşte şi mai mult uitătura, […] descoperă, nu fără uimire, spatele şi ceafa unui bărbat îmbrăcat în bundă şi aşezat la odihnă pe o buturugă. Nu-i poate vedea fața, dar simte că străinul îl aşteaptă, acest simțământ îl străbate ca o fulgerare, făcându-l să se cutremure, da, totul se sfârşeşte aici, în acest stâlp de lumină, femeia şi pruncii au rămas în urmă, în negura vieții, iar el a ajuns aici, în lumina morții. […] Când mai are de făcut câțiva paşi doar şi este pe punctul de a da binețe, persoana necunoscută se ridică în picioare, îşi aranjează bunda şi se întoarce cu fața spre el, înlemnindu-l”.

Ioan Groşan[34]

Nordicul om din Est rătăcit în centrul lumii. La apariţia *Caravanei cinematografice* (1985) al lui Ioan Groşan observam o situare oarecum în răspăr cu moda zilei („venind din zona ardeleană, va mărturisi într-un interviu, mai târziu, noi am încercat să integrăm aceste procedee narative totuşi într-o proză de structură aproape clasică”). Resimte şi el povara erudiţiei şi a informaţiei, inhibiţia „seriei literare”, primejdia livrescului, are tentaţia textualizării şi sindromul „oglinzii”, însă toate acestea par experienţe asumate, decantate, depăşite înspre firescul enunţurilor şi minuţia texturii.

Un om din Est (2010) dezleagă parţial şi dezinvolt şi noduri din plasa *Caravanei*. *O dimineaţă minunată pentru proza scurtă* staţiona în etapa „fazanescă”, presimţind etapa raţelor reportericeşti ale jurnalistului postdecembrist şi visând dezvoltări sub semnul romanului (fluviu): mistreţul poate dezlănţui un roman întreg, pentru că „nu oricine poate trage la cerb”. Palpitul vieţii e prins deja în secvenţe de un realism acut. *Insula* respecta codul ritualic al povestirii comunicând cu „auditoriul” prin intermediul unei scrisori. Corespondenţa lui Nelu Sanepidu utilizează acelaşi truc şi dezvoltă

> „hârjoneala cu singurele jucării rămase: cuvintele”, plus „salvatoarea, grijulia, responsabila tehnică a amânării”, descriind „micile sale experienţe în spatele cărora cu puţină bunăvoinţă este foarte probabil să se poată dibui lucruri remarcabile”.

„Precizia aproape ostentativă a amănuntelor” aproximează dimensiunea livrescă a existenţei, căci ficţiunea şi existenţa reală îşi dispută fără încetare autenticitatea într-un cerc vicios cu prelungiri legitime în cartea de acum. *Caravana cinematografică* aduce cu sine convenţiile epocii, automatismele verbale, limitele. Satul – ca şi târgul ori şcoala – e un teritoriu vulnerabil şi înregistrează seismele istorice, maleabil în aparenţă, dar conducându-se, în cele din urmă, după legi proprii. *Marea amărăciune* anunţă dezinvoltura frazării, rigoarea construcţiei, polifonia. Densitatea textului, mecanismele contextului, adâncimea subtextului invită la interpretări deschise. Inteligibilitatea parţială a lumii e sugerată şi de excelentele proze din *Trenul de noapte* (1989). Un ochi uşor buimac şi inocent descrie lumea, cuvântul o

presimte, înțelesurile ultime rămânând intacte. Se realizează, totodată, şi o eludare a timpului istoric, o recunoaştere tacită a „straturilor de păgânătate”, cum le numea Ion Barbu, care zac la temelia ființei, ignorând costumația de epocă, de altminteri din ce în ce mai puțin expresivă. Despuieri succesive se petrec sub regim oniric, fantastic. Priza la real îşi disprețuieşte superficialitatea, sondează dincolo de aparențe. În *Planeta mediocrilor* (1991), diferența specifică stă în „îngroşanizarea” gen *Ars Amatoria* a *aspectelor verbale* ale cotidianului. Toate semnalele interpretabile sunt interpretate în registru ludic, enunțurile sunt savuroase şi grave în egală măsură. Toate structurile de rezistență ale edificiului social şi politic sunt subminate copios, cu nedisimulată încântare, dar şi cu oroarea celui care se ştie dependent de acelaşi edificiu. „Critica” necruțătoare e secondată de o bonomie fără margini. Un Caragiale contaminat de Creangă ia totul în derâdere înduioşat de meschinăria generalizată.

Deşi s-a vorbit, pe bună dreptate, despre umorul său cuceritor, Ioan Groşan nu este un scriitor comic. E, dimpotrivă, aş zice, un scriitor ludic şi ironic. *Şcoala ludică*, piesa lui jucată de tinerii din *Ars amatoria*, poate fi asumată, retrospectiv, ca artă poetică. Lumea este „dată” în multe, pestrițe feluri, rebelă şi nestăpânită, aiuritoare şi tiranică; poți agonisi potop de informații, date, detalii despre mecanismele ei, dar n-o poți controla altminteri decât prin libertatea de a râde cu lacrimi în marginea neînțelesurilor şi aberațiilor şi n-o poți supune decât în spațiul ficțiunii, doar acolo va asculta de cuvintele tale, cuvinte ale puterii. Comicul înregistrează detalii de care râde, satirizându-le, cu doze variabile de otravă, dar o face înăuntrul coerenței indiscutabile a lumii. Ludicul, în schimb, constată superlucid că lumea e strâmbă, scăpată de sub controlul omenescului, şi atunci intervine: schimbă turația, introduce referințe multiple, lichefiază locuri comune şi aparent imuabile, înalță oglinzi deformatoare, obligă lumea să fie aşa cum o scrie el, să accepte coerența jocului dezlănțuit. Realismul rămâne intact, căci ingredientele sunt toate autentice, noi sunt sintaxa, proporțiile şi perspectiva. Lumea se organizează într-o structură inedită, consecință a dereglării ludice. Copil înstrăinat în lumea mare (pe „drumul țării cel lunguț” al maramureşeanului) – vezi orfanitatea omului de azi şi micşorarea sa periculoasă – se strecoară în mecanism, scoate un şurub, pune o frână, îndoaie un fir de legătură, iar apoi se amuză (galben, dar molipsitor) pe seama întoarcerii pe dos. Lumea e dovedită ca „povară” redundantă, pleonastică, repetitivă. Ea a fost „scrisă”, e adevărat, dar poate

fi scrisă din nou după regulile libere ale jocului. În vreme ce comicul e caricaturist, ludicul e un maestru al colajului. Cel dintâi alege un detaliu al lumii şi îl îngroaşă, stricând temporar armonia (oricât de strâmbă) a lumii; ludicul vede dizarmonia totului şi recreează o lume „ca-şi-cum", din propriile ei fragmente, dar după legile lui armonice. Comicul maimuţăreşte, ludicul se răzbună. Primul vrea doar să râdă de defectele lumii, parodiindu-le, celălalt se joacă luându-şi revanşa faţă de o lume care îl ignoră. La o privire atentă, în spatele jocului său se văd plânsul, tristeţea, disperarea.

Un om din Est, „romanul" promis ani în şir şi lansat acum fără această etichetă constrângătoare (detaliu pe care comentatorii nu-l iau în seamă, deşi nimic nu e întâmplător în scrisul lui Groşan!), include în compoziţie câteva nuanţe şi licori distilate în volumele anterioare şi care s-au dovedit conforme nevoilor sale auctoriale (nu văd aici nimic de cârtit, stilul se face şi se consolidează în seama bibliotecii întregi din spatele scrisului tău, bibliotecă pe ale cărei rafturi stau, fireşte, la vedere, şi cărţile tale anterioare). În spaţiul-timpul câtorva luni de dinainte de decembrie 1989, Groşan ştie îngrămădi cam tot ce se poate spune despre o epocă deja coaptă în toate straturile sale succesive şi extenuată în forţa sa de perpetuare, cu sfârşitul dospind insidios în fundal şi cu deja-ştiinţa autorului însuşi, care a vrut (mărturiseşte) să capteze

> „cât mai mult din tarele, din rănile, din cicatricile pe care ni le-a lăsat în suflet comunismul, dar în acelaşi timp nu vreau să fie o proză de tip memorialistică de închisoare, pentru că noi nu am trăit mari evenimente de acest gen. Nu am fost bătuţi, nu am fost arestaţi, de aceea eu sper ca aceasta proză să aibă şi umor. De aceea, modelul meu este Bulgakov, pentru că dincolo de dezastrele pe care le-am trăit, dacă priveşti dintr-o perspectivă ironică, poate le faci nu mai umane, dar poate faci ca lumea să le înţeleagă, ca cei care vin după noi să înţeleagă prin ce am trecut. Şi trebuie o anumită seninătate, o anumită distanţă".

Această ultimă sută de metri a comunismului e parcursă de cei doi eroi complementari (care acceptă, de altminteri, şi semnalmente ale celorlalţi figuranţi pe scena micului târg din centrul României) cu o febrilitate abulică, în oximoroane existenţiale tipice pentru întreg Estul. În plus, situarea ardelenească aduce cu sine o sobrietate oarecum ridicolă a regulilor, ritualurilor, disciplinei sociale; aici încă mai pâlpâie idealuri şi utopii (personajul evocă studenţia din Clujul cu „zvon îndepărtat, livresc, de

Mittel-Europa", când „citea şi fişa ore întregi" şi ieşea „buimăcit, dar mândru din bibliotecă", cu semnele nobile că „tocmai a ieşit de la lectură"). Aici, în târgul A., încă se mai speră *aşezări*, deşi

> „Hilde-tante, cu mintea ei clară, precisă ca dreptunghiurile de legume şi zarzavaturi pe care le trasa în grădină, şi-a dat seama, după moartea soţului, că acel «ceva» care în timpurile pe care le-a trăit şi le trăia ea hotărăşte soarta unui om, a tuturor oamenilor de fapt, acel «ceva» e Politica".

Cartea se scrie şi ca mică *Ţiganiadă* de uz personal, cu subsolurile încorporate textului de bază şi extrăgând din confuzia generală a vocilor şi din disfonia lor gureşă tuşe de mare autenticitate ale portretului de epocă. Profesori deja blazaţi,

> „departe de hărnicia luminoasă şi încăpăţânarea de catâr ale apostolilor învăţători ardeleni",

băltesc dezabuzaţi, scornind mici subterfugii de ocolit pretenţiile oficiale. Grigore Samsaru este

> „unul din milioanele de anonimi care nu cereau de la viaţă decât normalitate, linişte. Nu trăise, zguduit, nici mari nenorociri, nici fericiri insuportabile". „Într-o bună dimineaţă, în binecuvântata zi de 5 octombrie 1989, Grigore Samsaru, profesor de biologie la Şcoala generală numărul 1 din orăşelul A…, se trezi brusc cu o irepresibilă dorinţă de a intra în partid".

Rădaşcă neajutorată, căzută pe spate, încropeşte planuri de ieşit deasupra unei nevoi difuze, incertă, dar imperioasă. S-a vorbit excesiv despre inconsistenţa sa ca aluzie kafkiană, însă personajul ascultă – prins fiind, ca toate celelalte personaje groşaneşti, în ţesătura bogată şi consistentă în sine a intertextelor şi a înlănţuirilor de referinţe iuţi – de legea colajului ludic. Alcătuit din secvenţe incongruente, se străduieşte să găsească un echilibru, un punct de fugă, indiferent că acesta e partidul sau trupul secretarei de partid. Willy Schuster vede cerbi (în logica strânsă a aceluiaşi colaj ludic, e obligat să vadă, ne aflăm într-un roman!) şi scrie telegrame de salut, îngrozit de uşurinţa nebănuită cu care debitează texte de lemn, ca o „vomă bruscă", contaminat fără s-o ştie de limbajul deviat, scindat şi disimulatoriu al epocii:

> „Se simțise mic. Se simțise amețit. I se făcuse chiar frică. Era ca şi cum el, care trăia într-o lume pe care o credea normală, cu partide de pocher, cu gagici, cu fițuici pentru examene, cu escapade pe munte sau în vastele păduri din jurul satului natal, ar fi fost fără veste azvârlit într-o alta, într-o lume unde toți țineau ochii în sus, spre Tovarăş, şi nu puteau bolborosi decât laude”.

Dicționarul de sinonime nu e doar sprijin excelent pentru încropirea pe bandă a telegramelor oficiale, ci şi încă o trimitere la mai multe interpretări posibile, la inconsistența dezarmantă a adevărurilor umane.

Într-o „submersiune în lumea tăcută a plăcerii”, Nelu Sanepidu colecționează iubiri şi femei respectând întocmai *ars amatoria* – arta iubirilor joase, asezonate etilic şi deschise spre toate punctele cardinale. Panoplia sa de femei e decorativă, acidă, excesivă, romanțioasă şi grotesc-sentimentală, precum la Péter Esterházy, cel din „enciclopedia erotică” *O femeie*, sau la Charles Bukowski, cel din *Femei.* În plus, *decameronul* cu un singur povestitor pe care îl rotunjeşte în scrisorile sale către Iuliu Borna, scriitorul blocat în fața paginii albe şi limitat/marcat de granițe din afară, dar şi dinăuntru („Acum nu putea ieşi din propria piele...“, cum o făcea odinioară), sunt şi remarcabile tablouri dintr-o expoziție cu exemplare umane desenate în chiar mediul care le-a „însemnat”. Estul are, şi la acest nivel, o radiografie memorabilă şi convingătoare. Nu văd de ce ar fi necesar să semene Groşan cu Kundera şi nici de ce ar fi trebuit să epuizeze scurtcircuitele livreşti (în sens larg, de memorie voluntară şi involuntară, de conexiune liberă, în lanț, cu o logică mai puțin detectabilă la prima vedere, ca la Boris Vian, de pildă) cu care e împănată, spumos şi picant, toată cartea. Oricum, *goliciunea comică* a lumii e şi la Groşan o evidență, tot aşa cum toate lucrurile acestei lumi de cumpănă sunt interpretate, preinterpretate şi reinterpretate la nesfârşit în împletire de variațiuni pe aceeaşi temă a *uşurătății* funciare a ființei.

Excelent scrisă, cartea te prinde până la capăt, te ține atent la urzeala de zvonuri livreşti şi îți oferă surpriza întâlnirii cu nenumărate cunoştințe din propriul tău trecut. Ascultă ori nu de multele definiții ale romanului, asta e altă poveste. Dacă aş fi fost redactorul cărții, aş fi cerut eliminarea detaliului cu directoarea căzută în rahat – e singura vulgaritate fără schepsis pe care am identificat-o. Aştept cu interes volumul doi al *romanului* sau următoarea *carte* a *Omului din Est*.

Paranteză sentimentală. Am amânat anume scrierea cronicii fiindcă lectura mea s-a colorat subiectiv de la primele pagini. Steinburg?! Sărături?! Trepte coborând spre centru din cartierul de blocuri?! Fabrică de piele? Biserică săsească-cetate? Toate astea în orăşelul A.?! Recunoscând locul *geografic* – Agnita, târgul pe jumătate săsesc al copilăriei şi al adolescenței mele –, mi-a fost cu neputință să ies, o vreme, din încântarea de a descoperi descrisă „acasa" (tot mai accentuata, mai stăruitoarea, odată cu trecerea anilor, „casă onirică"). Copleşită de amintiri, vizualizam înduioşat detalii din carte, incapabilă să răcesc lentila pentru a vedea, pur şi simplu, un loc al acțiunii/ficțiunii ascuns sub banala inițială A. S-a adăugat, apoi, surpriza legăturii lui Groşan cu Agnita *mea*. Îl ştiam maramureşean („Maramureşul copilăriei mele era Rai, Eden, eu aşa mi-l amintesc şi aşa o să-l țin minte toată viața", locuit de „Moromeți din Maramureş", cum spune într-un interviu), născut la câțiva kilometri de Baia Mare, ca tatăl meu. Îl mai ştiam student clujean prins în extraordinarele spectacole ludice ale Grupului *Ars Amatoria* – tânără asistentă universitară la Litere, le urmăream în hohote de râs, dimpreună cu echinoxiştii originari Marian Papahagi, Ion Vartic, Vincențiu Iluțiu („Am trăit-o [perioada comunistă] la modul ludic, adică râdeam tot timpul. Am avut această şansă să fiu apărat de mizeriile îngrozitoare ale acelei perioade", zice acelaşi Groşan şi pot depune mărturie cât de des exact aşa se întâmplau lucrurile!). Devenit bucureştean după 1978, nu părea să fi avut vreun episod agnițean în biografie, doar dacă nu-l găzduise cumva, în vacanțe, agnițeanul Ioan Gyuri Pascu, echinoxist ludic şi el. Întrebat, Groşan îmi explică ceva cu mătuşi şi prime iubiri steinburgheze. Abia mă dumiresc, aha!, când, spre finalul cărții, Willy Schuster se dovedeşte a fi din… Nocrich, comuna în care s-au născut bunica şi mama mea (şi Samuel Bruckenthal, e adevărat…). Am simțit că e prea de tot. Prin urmare, am lăsat coincidențele deoparte pentru viitoare reverii şi pentru, eventual, alte desluşiri cu prozatorul față în față, la un pahar de vorbă, şi m-am întors la târgul din centrul României/lumii în care îşi plasează Groşan, nordicul din Est, romanul.

Florina Ilis[35]

Cruciade şi nori coloraţi. Iată un anunț mai puțin obişnuit şi care, la noi, nu-ți face viața mai uşoară:

> „Florina Ilis, autoarea romanului *Cruciada copiilor*, este singura scriitoare prezentă în *Top 100 femei de succes* editat de revista *Capital* în 2006".

Însă, una dintre cele mai apreciate prozatoare ale momentului (vezi premiile care i s-au acordat unul după altul, într-un soi de transă a juriilor literare, incapabile să iasă din mirare), Florina Ilis îşi păstrează discreția şi-şi vede înainte de scris. Cărțile sale – *Haiku şi caligrame* (2000; în colaborare cu Rodica Frențiu), *Coborârea de pe cruce* (2001; 2006), *Chemarea lui Matei* (2002), *Cruciada copiilor* (2005), *Cinci nori coloraţi pe cerul de răsărit* (2006), *Lecţia de aritmetică.* Teatru (2006), dar şi eseul foarte documentat despre *Fenomenul science fiction în cultura postmodernă. Ficţiunea cyberpunk* (2005) – descriu, desigur, cum s-a spus, un talent *nativ* remarcabil, dar şi o conştiință de sine extrem de lucidă şi nicidecum dispusă la amăgiri. Am urmărit-o de la început cu interes, chiar dacă s-a întâmplat să nu scriu despre ea. Detaliile lecturilor mele succesive s-au pierdut între timp, rămânând să schițez aici un crochiu întârziat.

În scrisul Florinei Ilis e vorba, în cele din urmă, despre oscilația bogată şi atent supravegheată între

> „o viziune rațională a lumii, construită pe o dominantă fundamental logică",

lipsită de memorie afectivă şi întemeiată pe memoria trează, şi una

> „complet lipsită de rațiune, a cărei dominantă se bazează înainte de toate pe narațiune, pe o poveste în Țara Minunilor" care, pentru a funcționa, „trebuie să fie crezută şi asumată".

Am decupat cele de mai sus din eseul amintit. Tot acolo se vorbeşte şi despre însemnătatea perspectivei, izvor al adevărurilor mereu parțiale, şi despre efortul necesar pentru a identifica rezultanta unor „mişcări" (aparent) divergente. Prozatoarea ştie prea bine că aşa stau lucrurile nu doar în cyberpunk. În *Cruciada copiilor,* de pildă, cheia poate fi descifrată din primele rânduri:

> „*Atenție la linia trei! Vă rugăm feriți linia trei*".

Primele două linii respectă posaca dicotomie tradițională. „Linia a treia”, citită liber, e soluția de mijloc şi de profunzime, gata să amestece culorile şi să violenteze legile „tradiționale”. Fiindcă acolo, între extreme, între alb şi negru, între bine şi rău, se petrec adevăratele întâmplări omeneşti cu exuberanta lor diaprură de griuri. Cum ar spune Umberto Eco,

> „ființa coincide cu caleidoscopul de adevăruri pe care le formulăm încercând s-o numim”.

Jocul de oglinzi al numirilor/privirilor – succesive în text şi simultane în viață – e decodat cu aplecări camilpetresciene. Fundalul catoptric e sugerat de la început. Cea mai haotică textură umană conține un desen ascuns care aşteaptă să fie descoperit şi, eventual, asumat:

> „În aerul fierbinte de vară, rapidul de Bucureşti, anunțat la megafon cu câteva minute înaintea acceleratului special, se forma cu încetineală pe linia doi, Pavel urmărindu-l lung cu privirea, întorcându- se apoi absent spre agitația din gară provocată de sosirea celor două trenuri, Unui observator imobil mişcarea browniană a călătorilor i-ar părea haotică şi, aparent, lipsită de sens, aşa cum, fără rost, aceluiaşi ochi exterior, i s-ar părea până şi nebunia particulelor din primele minute ale universului, când obiectivele primordiale ale materiei sau, conform concepțiilor religioase, intențiile de creație divine nu exprimau existența vreunui plan rațional sau, după caz, dumnezeiesc, dar, pe măsură ce privirea, dezinteresându-se de distanțele neprevăzute de etalonul vizual uman, reuşeşte să se adapteze examinării unor stări izolate din marele tot, decupând din realitate porțiuni a căror percepție poate fi reglată, asemeni unui aparat de filmat, în funcție de orizontul de cunoaştere al simțurilor umane, tabloul realității dobândeşte, în ordinea imediată a sistemului de coordonate spațiale şi temporale în care s-ar situa observatorul atent, sens şi consistență, oferindu-se cu simplitate elementară simțurilor şi conştiinței”.

Minut după minut („acel minutar lung şi uşor zvâcnit”, zvâcnetul trimițând şi la o misterioasă autonomie a timpului care trece deodată pentru toți şi altfel pentru fiecare), personajele îşi fac intrarea pe „peronul epic” şi în decorul perioadelor încatenate abil. Destine deja întrețesute prin urzeli neaşteptate de cuvinte se perindă în haotica şi atent controlata auctorial mişcare browniană. Perspectiva se obține din jocul ocheanului, mereu „întors”, fie prinzând în cadru un detaliu, fie lărgind neaşteptat perspectiva, panoramând cu o extraordinară capacitate de cuprindere. Privitorul e mereu

altul, textul însuşi fiind, cumva, tot mai conştient de faptul că „trece din mână în mână”, stilul indirect liber sugerând hora singurătăților ce urmează a juca aceeaşi piesă – o vreme în aparteuri, apoi într-un „împreună” gata să scoată la iveală conflicte ațipite ori tăcute. Mlădierea frazei e remarcabilă. Comunitatea ad-hoc a călătorilor conturează încet o lume nouă, decupată pe fundalul celei vechi, rămasă aparent în urmă, dar revenind periodic să tulbure desenul. Căldura mare se adaugă ingredientelor deja convocate să dospească povestea. Între existențele mobilizate de autoare să-i populeze ficțiunea se întâmplă tot mai multe atingeri, tot mai neaşteptate interferențe, chiar dacă păstrate în continuare în umbră. Cititorul are privilegiul de a le identifica pe toate, călăuzit de prozatoare:

> „Ignorând temporalitatea timpului, dar ținând atent sub control cadranul ceasului său de mână, ceferistul de linie întinse mecanicului de la rapidul de Bucureşti parcursul orar obişnuit, era paisprezece douăzeci şi şase de minute! mai erau treizeci de secunde până să ridice mâna dreaptă cu indicatorul de semnalizare ca să dea drumul trenului, treizeci de secunde în care îți iei rămas bun de la întreaga ta viață, gândi femeia în compleul de culoarea untului din vagonul cinci al rapidului, în sfârşit, îşi spuse, alături, Pavel, când simți dedesubt vibrația mecanică a roților de tren, şi brațului drept ridicat al ceferistului îi răspunseră deopotrivă fluierul şefului de tren şi, peste zumzăiala generală din gară, şuieratul lung şi viguros al locomotivei, Calman! mai strigă Ciungu din uşa vagonului de clasa întâi al rapidului care se depărta încet plutind parcă deasupra unui nor de aburi, Ne vedem în Bucureşti, îi răspunse, nemişcat între liniile doi şi trei, Calman, şi se uită liniştit la roțile masive, angrenate în mers de brațul de fier care le lega între ele, punând ritmic vagoanele în mişcare, apoi îşi aminti brusc cum odată, prin călătoriile sale cu trenul, opriseră din cauza unei turme de oi care intrase pe linia ferată, roțile agățând câteva oi, zdrobindu-le, Calman coborâse curios să vadă, şi-i trecu pentru o clipă prin minte acea imagine a roților de fier încâlcite în bucăți de blană de oaie şi mânjite de sânge, apoi ridică din umeri şi se scotoci prin buzunare, mai avea timp de o țigară până la plecarea acceleratului, chipul luminându-i-se imperceptibil de o bucurie stranie la gândul că va călători cu ei, cu copiii! chipul doamnei Cristea, mama lui Octavian, se îmbujorase uşor lângă tatăl Alinei, aşteptau amândoi, ca doi părinți ce erau, confirmarea dirigintei că totul era în regulă cu copiii, că îşi găsiseră locurile şi că se instalaseră bine şi, totuşi, cei doi, dincolo de calitatea socială indubitabilă care îi pusese unul lângă altul, mamă a unui băiat şi tată al unei fetițe, femeie măritată şi bărbat divorțat, se recunoscuseră cu uimire pentru o fracțiune de secundă în ochi, femeie şi bărbat”.

> „Configurațiile teritoriilor psihice omenești” desenează imperceptibil, dar sigur, o hartă pe care cartografii o ignoră. O hartă în trei dimensiuni, ca benzile lui Moebius desenate de Escher. „Eu consider – spune Florina Ilis într-un interviu – că realitatea nu este niciodată biplană, astfel spus nu se manifestă într-o dimensiune cu coordonate fixe cu care, din când în când, să se intersecteze ceva care să funcționeze ca un fel de destin personal sau colectiv şi, care, în raport cu acestea, să-i imprime alte direcții decât cele inițiale. Realitatea funcționează în ritmul aproape imposibil de descris al unor procese concomitente şi imprevizibile care au loc şi care determină, uneori arbitrar şi echivoc, firul evenimentelor. În *Cruciada copiilor* am încercat să dezvălui puțin din mecanismele prin care realitatea îşi creează propria rețea de posibilități prin care ar putea să se *fixeze* într-o anumită istorie, şi nu în alta, a unor evenimente mai mult sau mai puțin importante, mai mult sau mai puțin mărunte, care determină, apoi, imperceptibil şi invariabil, cursul lumii. Trecerea de la o scenă la alta se petrece în cel puțin trei planuri distincte: gramatical (la un nivel sintactic sau chiar lexical), apoi simbolic şi, în sfârşit, ficțional, printr-un joc de intersectare a planurilor aparent paralele ale povestirii.”

E vorba aici de un ochi exersat să vadă dincolo de aparențe, dar mai ales de forță. Aceasta e calitatea esențială a Florinei Ilis. E o prozatoare puternică, în stare să stăpânească vastele lumi stârnite scriptural, să tragă infinite sfori romaneşti, să lase să se vadă ici-acolo urzeala, dar să păstreze tot farmecul indicibil al ficțiunii de bună calitate.

> „Bucuria mută a evadării dintr-o ordine” e cea care poate promite adevăratele schimbări. „Când mă gândesc la ideea de mântuire, spune în acelaşi interviu, mă gândesc la orice tip de schimbare a omului, o schimbare care, în plan profund, să conducă la o evoluție a gândirii, a mentalității sau chiar a sentimentelor omeneşti, care, de atâtea ori, sunt puternic încremenite în vechi prejudecăți.”

Apelul la perspectiva inocentă poate trimite la Golding, desigur, dar nu în mod necesar. Această privire inocentă ține de „împăratul e gol”. Copilăria e locul din care se poate spune totul despre om, încă o dată, cu sentimentul unor mari, repetate, uimitoare descoperiri. Nu altfel se întâmplă, în registre diferite şi cu, aparent, alte ținte în *O lume fără mine*, romanul Marianei Vartic, în *Popescu E. Napoleon*, trilogia romanescă a lui Ştefan Goanță, în *Fetița care iubea prea mult chibriturile* a lui Gaétan Soucy, în *Pobby şi Dingan*, al lui Ben Rice. Ca orice scriitor adevărat, Florina Ilis nu e singură, ci unică.

Acelaşi joc al perspectivelor multiple, acelaşi canon textual şi epic, în *Cinci nori coloraţi pe cerul de răsărit*. Un excelent roman al oglinzilor paralele care ştie că „numai cubul imaginat are şase feţe" (J.P. Sartre, *L'immaginaire*). Ca în *Patul lui Procust,* să zicem, sunt alăturate, într-un efort remarcabil de simultaneizare, cel puţin patru perspective de câte trei feţe în aşa fel încât rezultanta să fie un tulburător „cub cu şase feţe" real. Robotul adaugă la dosar depoziţia picantă a realităţii virtuale. Aşadar, Darie, Lili, Kiyomi, Ken, plus robotul Qrin spun cinci poveşti despre una şi aceeaşi întâmplare niponă. *Locul* nu e nicidecum indiferent, Japonia e una dintre *casele onirice* ale prozatoarei, dar interpretările succesive conotează ameţitor firul principal al acţiunii până la simularea legăturilor infinite şi nestatornice dintre lucruri. Foarte bine scris, romanul se citeşte dintr-o suflare. Mi-a venit în minte Stéphane Audeguy şi splendida sa *Teorie a norilor* – aceeaşi densitate a trimiterilor existenţiale în economia strictă a unui miniroman.

Volumul de teatru *Lecţia de aritmetică* mai adaugă o linie portretului dens al tinerei scriitoare. Alături de Saramago (de care se apropie, de altminteri, prin plasticitatea bogată a vocilor îmblânzite în chenarul unei poveşti şi prin răsucirea pe degete destinale a cuvintelor), pare să ştie că „omul e propriul său labirint" şi să se întrebe:

> „părând viaţă e chiar viaţă umbra aceasta arborescentă pe care o proiectăm pe pământ?"

în *Autoportretul*, piesă din volumul de teatru mai sus amintit, lucrurile dau la iveală capacitatea de a vorbi („Oh! lucrurile cum vorbesc!"). Obiectele-fiinţă se insinuează în confruntarea artistului cu sine însuşi. În căutarea artei „adevărate", acesta ajunge la perfecţiunea tablourilor imaginare şi învaţă că Ţara minunilor trebuie crezută şi asumată.

Iată câteva fraze din răspunsurile ei la ancheta cu şi despre tineri scriitori pe care am provocat-o la *Apostrof*, în 2006:

> „În scris, tinereţea e sinonimă cu un fel de îndrăzneală orgolioasă de a nu ţine cont de felul în care scrii, de a nu te raporta la felul în care scriu ceilalţi, convins fiind că ceea ce scrii nu trebuie să se supună nici unei norme a scrisului. În plus, există la scriitorul tânăr un fel de nevoie, aproape fizică, de a urca pe valul timpului, de a îndrăzni să scrie despre lucruri pe care un scriitor mai vârstnic se presupune că nu le-ar scrie. Nu cred însă că tinereţea în scris merge, în mod automat, paralel cu vârsta biologică, acest gen

de *tinerețe revoltată* putându-se manifesta la orice vârstă. Dar, dacă la un tânăr e o formă necesară de exprimare şi e rumoasă fiindcă e autentică, constituindu-se pentru acesta într-un fel de *cape canaveral* al idealurilor sale, la s criitorul matur, cel care a publicat deja câteva cărți, devine cu adevărat un handicap. Tinerețea e un handicap numai pentru scriitorul nematurizat în normele autentice ale scrisului, pentru cel care îşi caută în ea un refugiu de natură să-i disimuleze eşecurile".

„Nu cred că există o societate perfectă care să convină vreunui tânăr scriitor şi nici nu ar fi de dorit acest lucru. Se ştie că s-a făcut literatură bună în orice regim politic sau în orice ordine socială. Istoriile literare ne-au demonstrat că adevărații scriitori s-au format însă în jurul unor modele culturale reprezentative pentru un moment anume al evoluției culturii. Or, astăzi, deşi, din spirit de frondă, tinerii neagă sau nu recunosc acest lucru, se simte lipsa unor asemenea modele, a unor conştiințe capabile să canalizeze energiile tinerilor înspre conturarea unor curente sau direcții literare reprezentative. Cred că, în primul rând, ar trebui, într-un fel, să se schimbe practica vieții literare româneşti actuale care promovează literatura după criterii de clanuri închise şi, numai întâmplător, după valoare. Din păcate, în locul unor poetici literare, al unor programe estetice, tinerii sunt obligați să învețe şi să se întreacă în «codul bunelor maniere» față de cei care se bucură de o anumită influență în literatura românească. Dar cum să schimbi «coduri» atât de adânc înrădăcinate în conştiința românească?!"

Diorama Eminescu. Maniera de lucru nu e diferită nici în *Viețile paralele* (2012). Impresionează, din nou, ochiul exersat să vadă dincolo de aparențe, dar mai ales *forța*. Aceasta e calitatea esențială a scrisului Florinei Ilis. E o prozatoare puternică, în stare să stăpânească vastele lumi stârnite scriptural, să tragă infinite sfori romaneşti, să lase să se vadă ici-colo urzeala, dar să păstreze tot farmecul indicibil al ficțiunii de bună calitate.

Cartea cea nouă e lucrată ca o machetă uriaşă în trei dimensiuni, cărora li se adăugă şi Timpul, unul fluctuant, rebel. Viața lui Eminescu, de la ştirea lansată de Doamna Slavici că Eminescu a înnebunit (1883) şi până la moartea sa (1889), este transpusă – minuțios şi cu o uimitoare delicatețe a decantării reperelor şi a valorării umbrelor şi luminilor – pe un veritabil câmp de bătălie. Densitatea recuzitei de epocă, reprodusă până la nuanță, fior, tuşă, renunțarea la ghilimele într-o circulație liberă şi remaniabilă a informației te fac martor al unei desfăşurări amețitoare de „adevăruri" parțiale şi partener uluit al istoriei ca poveste niciodată încheiată. În fiecare pagină, detalii «vizualizabile» introduc atmosfera, manevrate fiind cu

abilități de regizor-dramaturg (F.I. este şi autoarea unui excelent volum de teatru!), cu instrumentar pictural şi cinematografic; parantezele-aparteuri (savuroase semnale ale lucidității auctoriale în alertă) ambiguizează, ironizează, clarifică didascalic, iar notele de subsol, academizante ori ironice, câteodată în stilul baroc al lui Budai-Deleanu, propun conexiuni surprinzătoare şi mereu inteligente, care decupează locuri comune şi stereotipii aruncându-le în derizoriu pentru a le salva, în gestul imediat următor, derizoriului, căci „adevărul” există (nu-i aşa?) nicăieri şi pretutindeni.

Excelentă ideea de a lucra romanul pe schema unei largi *conspirații*, – totul fiind interpretare, Adevărul se pierde printre mai multele *lecturi* posibile. *Istoria* e rumoare de voci răsunând în întuneric, succesiune de conexiuni şi rupturi, buluceală de poveşti vechi şi noi suprapuse, a-simfonie de ecouri şi zvonuri stranii sau de, cum ar zice Julian Barnes, cel din *A History of the World in 10 Chapters*, 1989, „confabulații”. Într-o manieră realist-fantastă (Cosmin Ciotloş are dreptate şi subscriu şi încheierii sale din *România literară*: „Prin intenție, prin ambiție, prin viziune, prin tehnică, prin miză, *Viețile paralele* se impune drept unul din cele mai bune romane româneşti de după revoluție”), prozatoarea imbrică, stăpânind perfect fiecare detaliu compozițional, fragmente din opera eminesciană, documente de tot felul, concrescențe ale imaginației, depoziții şi evocări controversate, mărturii sosite dinspre tot soiul de *surse* (*sursa* bibliografică se confundă semnificativ şi logic cu *sursa* aflată în slujba unor organisme de securitate active în timpuri care ignoră curgerea dinspre trecut spre viitor, niciuna nu e, automat, mai autorizată ori mai de încredere decât cealaltă, de vreme ce totul poate fi oricând „turnat”, răstălmăcit, manipulat).

Florina Ilis lucrează la Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga” din Cluj. Mi-o pot imagina clădind mulțimea de fişe ale documentării pe una dintre mesele imense ale sălilor de lectură şi studiu. Tot ceea ce ştie la ora asta istoria literaturii române e folosit pentru a ciopli, modela, însufleți personaje miniaturale, peisaje, încăperi, costumații, scene. Cuvintele (totul e cuvânt în existența umană! *Limba e stăpâna noastră*, credea Eminescu) sunt parcă înregistrate pe benzi discrete şi se aud succesiv ori simultan, se întretaie, se completează ori se hărțuiesc, hotărând mişcarea următoare (sau precedentă!) a actorilor. Orice depoziție ar putea fi deja, de la început, îndoielnică. Dansul de societate e minat de interese, culisele sunt animate de o forfotă care o depăşeşte pe cea a scenei. Întrebarea „cine scrie cartea,

cine o vorbeşte” e naivă şi superfluă. Florina Ilis nu şi-a propus să reconstituie, romanțat, adevărul unei vieți, ci să-i reveleze încă o dată bogata, profund omeneasca şi, câteodată, excepționala „minciună”. Evident, *ea* scrie, *ea* vorbeşte în *Viețile paralele* – e Autorul! –, dar o face oarecum *a cappella*, vorbind în-de-sine (ca pentru a nu tulbura consubstanțialitatea verbală câştigată cu subiectul), imitând voci, situând personajele în scene recompuse pedant, continuând cu forța imaginației sale epice şi verbale povestea inițială. Diorama complexă, cu efecte catoptrice, cu straturi glisând unele printre celelalte, cu personaje dobândind o stranie imponderabilitate pe măsură ce se acumulează detaliile, e controlată cu ştiință şi cu libertatea ludică a oricărui demiurg. Aplecată deasupra machetei uriaşe şi maleabile, ea se adresează când şi când cititorului, gata să-i satisfacă şi lui capriciile, să-l invite pe scena fanteziei –

> „ni-l putem imagina, pe Eminescu, înconjurat de cărțile cumpărate de la anticari (*bizare şi fantastice*)”;

invocă muze, transcrie cu sârg, compară şi divaghează, gravă mereu, căci nu-şi îngăduie neglijențe când e vorba de a instrumenta un dosar de o asemenea complexitate, însă o face şi cu un zâmbet ironic şi relativizant care sporeşte chiar omenescul „procesului” declanşat. Secțiunile sunt atât de profunde, încât stârnesc latențe, scot la iveală legături inedite, toate acestea închipuind o altă dioramă, circulară, înconjurând cu imagini vii diorama centrală.

„Dosarul de urmărire”, înțelegem, începe odată cu faima antumă a Poetului (vestea că a înnebunit înduioşează pe toată lumea; fie că l-au citit ori ba, românii compătimesc cu „victima”, confabulează cu simpatie şi caută vinovați) şi continuă, cu mici retuşuri impuse de epocă, până în prezent. Altfel spus, „posteritatea” unei mari personalități poate fi manipulată şi contrafăcută încă din timpul vieții acesteia şi procesul nu încetează, în funcție de interesele orei istorice, atâta vreme cât opera durează. Ziaristul de la *Timpul* – publicist de temut, creator de limbaj şi de limbă – incomoda pe mulți. Răspicarea cu care spunea ce crede – despre politicieni, despre instituții publice („Mai lesne i se pare acum a înțelege legea mişcărilor corpurilor cereşti decât legea după care se joacă mica comedie a patimilor omeneşti şi a luptelor pentru putere”), despre Viena şi

> „*ficțiunea* diplomatică şi respectuoasă care este Austria”,

despre Transilvania şi Bucovina („Nu există poporul român, ci numai putința de a-l închega”), despre pariul său, naiv şi utopic, pe dreptate, egalitate şi muncă etc. – trebuia curmată. Epoca stalinistă îi aplică o altă grilă, după noile comandamente ideologice; tot astfel, numărul din *Dilema* mileniului trei. Sunt, până la urmă, încercări de acelaşi gen căci intervin forțat, deliberat în receptare. În esență, e vorba de confiscarea unei personalități polifonice pentru a servi interese ale politicii zilei. Dacă

> „etern este tot ce este întotdeauna de față”,

în prezentul etern lucrurile se repetă la infinit, toate sunt una. Timpurile pot fi intercalate, totul e chestiune de costumație şi recuzită.

Florina Ilis nu vizează, cum pripit s-a spus, demitizarea lui Eminescu – lucrul nici nu e cu putință, mitul lucrează după legi care scapă actelor concrete ale prezentului, el e urmarea unei texturi pe deasupra timpului, iar mitizările pot fi de toate nuanțele –, ci să evidențieze desfăşurat, prin convocarea a nenumărate adevăruri parțiale şi incomplete („nimeni nu ştie ce se află la capătul drumului”), însăşi imposibilitatea de a afla „adevărul”. Nu întâmplător, mottoul e despre viața „încet repovestită de o străină gură”. Însă gura străină poate fi nu doar a celuilalt, ci şi a visului propriu, a delirului, a bolii. Realitatea e o rezultantă ivită din păreri, halucinații, scenarii, culise rebele, aparențe. De aceea e înregistrată anume şi repetat fragmentarea percepției – Eminescu are adesea senzația că

> „ceva îi scapă, ca în vis când, pierzând controlul asupra evenimentelor, întrevezi în evoluția acestora o ordine răsturnată, surprinzătoare şi bizară”.

Poetul „vorbeşte” în carte dacă nu chiar cu cuvintele sale din articole de ziar, din *Caiete*, din scrisori şi poeme, atunci cu unele parafrazând toate aceste enunțuri cât mai aproape de litera şi spiritul lor. Poetul romantic cu viziunile sale integratoare e prezent în secvențe de o plasticitate vizionară. O simplă fereastră aburită poate fi ecranul unei viziuni:

> „treptat, în timp ce aburul dispare, pe suprafața umedă se întrevăd imagini mişcătoare […] ca-ntr-o oglindă întoarsă, îi apare în fața ochilor un chip ce pare pictat de un maestru din vechime”.

„Lumea-i visul sufletului nostru”, iar noi, „moțăind în zarea simțurilor”, bâjbâim în căutarea esenței lucrurilor. „Sufletul ca punct de gravitație al trupului” (desenat obsesiv în *Caiete*, oscilând între *cumpănă* și *undă*), „lopata de țărână” la care se reduce existența (paginile dedicate morții mamei sunt de un sentimentalism rafinat şi vibrant), dragostea ca poveste şi femeia „măr de ceartă”, răul ca relansator al creației („din starea de echilibru – linişte şi inerție – nu iese nimic”) –, toate acestea sunt detaliate în aceeaşi manieră a vocilor nedefinite, dar de o pregnantă conformitate cu statura poetului. Curiozitatea sa fără margini tot cu *Caietele* e instrumentată. Pasiunea pentru numere, geometrii, ecuații, corzi şi corpusculi poate fi semn de cuprindere vizionară, dar slujeşte şi probării fazelor „întunecării”. Florina Ilis alege inspirat anii întunecați ai poetului – ei au consistența, accentele şi gravitatea *crizei*. Boala acționează ca potențator atât pentru viziunile născocite de o minte genială, cât şi pentru relațiile cu ceilalți, cu propriul trecut, cu lumea. Privind din mai multe unghiuri deodată, asemenea personajului ei, Florina Ilis „începe să vadă clar” ajutată de contrastul apăsat, de contururile pe care le introduce „nebunia”. Sub imperiul ei, se poate enunța şi o încheiere de albă, sticloasă luciditate: „porția suplimentară de creieri” nu aduce prosperitatea – „nu m-am chivernisit”, dar „mi-a reuşit eternitatea!”.

Tot astfel, Veronica (vie, amestec de frivolitate şi inocență, prezentă ca oglindire, dar şi cu bruma de lumină proprie din versuri), Slavici, Caragiale („Caragiale nu greşeşte. E prea deştept […] Suntem cum am fost şi teamă mi-e ca nu cumva tot aşa să şi rămânem”), Maiorescu, Creangă – au partituri lucrate pe propriile lor cuvinte aşa cum le-a înregistrat istoria literară cu un spor pe care îl adaugă arta combinatorie a prozatoarei. Urmăritorii au şi ei partituri credibile informate de o cunoaştere de adâncime a istoriei. Dar sunt atât de multe deschiderile pe care le aduce această formidabilă carte, atât de exacte şi documentate punerile în chestiune, încât cronica mea se recunoaşte copleşită.

La pagina 556, nota precizează că Filimon Ilea scrie un „roman de fantezie biografică”. O coincidență (oportună şi, se pare, mic relansator subiectiv al impresionantei construcții romaneşti!) face ca numele *amicului* ardelean al poetului să aibă aceleaşi inițiale cu al autoarei *Vieților paralele*. Teoria literară îşi poate asuma specia. Romanul de fantezie biografică e unul care nu se îndepărtează de documente decât pentru a le identifica bătaia lungă, ambiguitățile, relativitatea, eflorescențele. Chemarea la

judecată a lui Eminescu la Ateneul Român e secvenţa care sugerează destul de limpede mecanismul:

> „Să intre Eminescu Mihai!" strigă aprodul. „Răsucindu-se pe jumătate în scaune, spectatorii de la parterul din sala mare a Ateneului îşi îndreptară privirile înspre cele două intrări principale. La fel făcură şi spectatorii aşezaţi în lojile circulare. *Nu se ştie exact* pe unde va fi adus înăuntru poetul naţional. Se scurg câteva minute în tăcere. Cu toţii îl aşteaptă înfriguraţi pe Eminescu. Expresia de mirare de pe chipurile tuturor, o mirare amestecată cu oarecare neîncredere şi spaimă, dar şi cu speranţa că, în sfârşit, îl vor vedea pe poetul naţional, nu lasă nici o urmă de îndoială asupra stării emoţionale a spectatorilor. Audierile anterioare ale martorilor, în care, *nu o dată, se afirmaseră lucruri cu două înţelesuri*, produseseră în mintea multora dintre cei prezenţi confuzie şi incertitudine." [sublinierile îmi aparţin, I.P.]

Dar în sala Ateneului nu apare Eminescu, fireşte, ci e adusă „o statuie reprezentându-l pe Eminescu aproape nud", cu o cârpă înfăşurată peste coapse. Dosarul de urmărire continuă şi poate adăuga statuii (o poate „acoperi" cu) oricâte costumaţii ori cârpe.

Eminescu are acum un roman pe măsură. Unul contând cât o biografie, un eseu monografic, o arhivă comentată laolaltă. În *zona* vieţii lui Eminescu, G. Călinescu nu mai e singur.

Ruxandra Ivăncescu[36]

Despre povestirea cu tâlc. Braşoveancă prin naştere şi *locuire*, clujeancă prin studii, dar mai ales prin şcoala echinoxistă prin care a trecut, Ruxandra Ivăncescu (debut absolut în 1984, în *Echinox*) era deja un nume (re)cunoscut la apariţia, oarecum surprinzătoare, a romanului său *Marañon sau Adevărata istorie a descoperirii Lumii Noi* (2008; Premiul Colocviului romanului românesc de la Alba Iulia). Eseurile, studiile critice şi cronicile literare fuseseră urmate de trei volume consistente şi bine receptate de critică: *O nouă viziune asupra prozei române contemporane* (1999), *Ştefan Agopian* (monografie, 2000), *Paradisul povestirii – memorie şi realitate trăită în povestirea tradiţională* (2004). Se poate bănui deja că Ruxandra

Ivăncescu îşi scrie romanul sub două impulsuri: pe de-o parte, impregnarea teoretică a cititoarei mişcându-se, ani în şir, prin pădurea de simboluri a povestirii; pe de altă parte, subiectul însuşi înțeles ca bună cale de a pune prelung şi nelitigios în discuție o temă eternă a prozei: relația dintre *ficțiune* şi *realitate*, ambele informate bogat şi imprevizibil de *memorie* (citeşte tradiție, tensiune şi contaminare între istoria mare şi istoria măruntă, interpretare în/sub vremuri, remaniere multiplu condiționată a detaliilor etc.). Sigur că, în aceste condiții,

> „cititorul va găsi de toate în romanul masiv şi dens al Ruxandrei Ivăncescu: savuroasă proză de reconstituire istorică, intrigă senzațională cu inserturi fantastice, reflecții discrete asupra modului în care (tocmai) se scrie un roman de aventuri, umor şi ironie alături de gravitate şi romantism" (Al. Cistelecan).

Laitmotivul „povestea e calea" se sprijină pe descoperirea că,

> „departe de a se lăsa decisiv influențată şi absorbită de literatura cultă şi de cultura scrisă, povestirea tradițională influențează în continuare lumea cărții şi a mentalității moderne". În plus, „harul de a povesti (pe care autoarea îl are, dar îl şi deprinde dintr-o situare confortabilă în descendența marilor povestitori români), de a da naştere narațiunii-*pattern* [...] este singura licoare aducătoare de nemurire, chiar şi pentru zei şi regi", iar „dispariția oficială a instituțiilor arhaice fundamentale, care au fost *mitul* şi *ritualul*, nu a dus la dispariția lor efectivă [...] Nucleele narative din mit au fost preluate de alte narațiuni: legenda, basmul, epopeea. Apoi de romanele cavalereşti, de roman, de arta cinematografică, de mass-media".

Interesul/farmecul romanului de față stă în abila, delicata răsturnare de perspectivă. Mitul e adus în scenă prin amănunțită, documentată şi, deopotrivă, fantasmată demitizare, iar ritualul coboară din solemnitatea figurilor consacrate, de prim plan, în lumea secundă, dar nicidecum secundară a făcătorilor quasi-anonimi şi gureşi ai istoriei. Povestea, labirintică (*marañon* înseamnă labirint, de unde numele peruan al Amazonului, dar cuvântul are şi o melodie feminină şi alintată, ambiguă şi ispititoare, promițând ea singură aventuri şi dezvăluiri), nu respectă calea bătută de secole, ci se abate scoțând la iveală o lume colcăindă, fremătândă. Întâmplările imaginate şi reconstituite de prozatoare sunt „transcrise" de Louis Dunois (señor Luis). Debarcarea din 1492 în Lumea Nouă se dovedeşte, pas cu pas, doar în mică măsură opera lui Columb, trimisul

Isabellei de Castilia. Frații Martin şi Vicente Pinzon au ştiut şi au găsit calea înaintea lui. Reparatorie pentru ei, povestea instrumentată de Ruxandra Ivăncescu „repară”, în fond, marginalizarea şi marginalitatea. Aşa capătă sens chiar şi prezența în poveste a hangițelor romănce. Forfota de stup a personajelor țese o convingătoare atmosferă de epocă. Povestitor care se respectă şi care îşi iubeşte instrumentarul cu îngăduința şi licențele oricărui îndrăgostit, Ruxandra Ivăncescu scrie

> „cu un picior în erudiție, cu celălalt în magie... în acea magie simpatetică presupunând transpunerea în gândul şi lăuntrul cuiva” (vezi Marguerite Yourcenar, notele la *Memoriile lui Hadrian*).

Identificarea cu toate personajele face ca spectacolul să fie de om-orchestră, împrumutând voci şi costume după cerințele scenei şi momentului povestit, intrând în canon cu sine, modulând fraza în nuanțe infinitezimale pentru a asigura diversitatea, dar şi unitatea. Adevărul poveştii – în sens estetic şi, deci, existențial – ține de forța expresivă a cuvântului care o încifrează pentru a o deschide înspre om. Acțiunea sa are loc dinspre Text înspre Lume, nu invers. Altfel spus, faza documentării este asimilată şi suspendată, aglutinată, lumea născându-se din nou din jocul cuvintelor care proliferează stări şi nuanțe imponderabile, deschise mai multor lecturi. Pedanteria descrierilor e menită să ambiguizeze enunțurile. De altminteri, cartea e țesută anume din aşteptări, paranteze, digresiuni, avansări şi retrageri de ipoteze, îndoieli şi fandări, toate întărind „teza” adevărului multiplu şi multiplicabil. Iată o secvență aleasă aproape la întâmplare:

> „În aşteptarea lui don Martin, mă străduiam să îmi fac şederea la Palos cât mai plăcută. Şi, într-o seară, am descins, împreună cu Alfonso şi Enrique, la o cârciumă vestită, unde petrecerea ne-a fost mai plăcută ca oricând. Vinul dulce şi gros de la «Mândrul Cavaler» mă făcu să am chef de vorbă, şi vorba chema alte şi alte ulcioare cu vin. În timp ce sporovăiam ca în vremurile vesele de la Paris, am întrezărit o siluetă femeiască din cale-afară de atrăgătoare, cu priviri languroase, pe care le arunca de sub o glugă de mătase. Iar piciorușul ce se ivea de sub mantia-i lungă arăta la fel de ademenitor ca şi mâna gingaşă ce părea a-mi face semne de chemare. [...] Când să mă uit la ea mai bine, femeia dispăru. Apoi, când mă necăjeam mai tare că am pierdut-o, ea reapăru, de data asta mai aproape de mine, repetând şi mai limpede semnul de chemare. Frumoasa

> învăluită mai apăru şi dispăru de câteva ori, apoi reapăru în uşa ce dădea în stradă. Cu mintea înfierbântată de poveşti despre focoase maure ascunse prin alcovuri spaniole, dar şi de preaplinul vinului băut, m-am repezit după ea [...] Apoi, s-a făcut întuneric. [...] Am adormit sau am leşinat, nici până în ziua de astăzi nu ştiu ce s-a întâmplat. M-am trezit strângând în brațe silueta ce-mi părea a fi a frumoasei din sala «Mândrului Cavaler». [...] Apoi am auzit în beznă, alături de mine (chiar în urechea mea), un chicotit ciudat, drăcesc, nu tocmai potrivit cu grațioasa mea nălucă. În timp ce dibuiam să găsesc o lumânare pe care s-o aprind, cineva mi-o luă înainte şi, în lumina palidă a făcliei tremurate, am zărit lângă mine cea mai hâdă arătare femeiască pe care putea s-o fi borât vreodată pântecele Iadului. [...] Cu părul măciucă în cap şi sudori de gheață pe spinare, am vrut s-o rup la fugă, însă picioarele-mi erau de cârpă. Am apucat-o în patru labe spre uşă, am ieşit în coridorul întunecat şi am încercat să dau de o ieşire. Şi nu găseam decât uşi care dădeau în alte şi alte coridoare întunecate...".

Borges credea că nu se poate scrie despre prezent, martorii, capricioşi, ți se uită peste umăr şi pot cârti cu dovezi „verificabile" la tot ce spui. În schimb, trecutul, despre care Camil Petrescu ştia deja prea bine că e remaniabil, poate fi repovestit, iar căutarea timpului pierdut e un viciu încă nepedepsit. În schema general recunoscută a unei larg acceptate *tradiții*, poți introduce detalii oricât de libere. Fundalul e asigurat de enciclopedia comunitară. Aici, în acest chenar schițat din câteva culori tari şi neaşteptat de durabile, jocul tău se poate desfăşura în voie. Riscul asumat e, însă, cel al absenței oricărui efect pipăibil. Noile poveşti dinspre prezent spre trecut nu pot schimba nimic fundamental. Miturile seculare sunt de neclintit. E, până la un punct, cam ceea ce se întâmplă cu istoria literară. Descoperirile de detaliu după ani de cercetat arhive şi documente ard scurt în presă, în vreo carte, dar nu intră în desenul cel vechi, reaşezându-l, decât cu mari eforturi şi extrem de rar. Raftul istoric al locurilor comune e bine pus la punct şi rezistent. Cărților cu situare istorică li se va recunoaşte savoarea povestirii, picanteria noii viziuni, suspansul va fi degustat şi transmis din gură în gură, dar enciclopediile nu-şi vor modifica articolele tocmai puse în discuție. Trecutul „imposturat" la un moment dat (interpretarea ca impostură e deja, pentru mine, o noțiune asumată – orice interpretare *ține* şi, până la urmă, *ia* locul „obiectului" interpretat, fie şi temporar, coincidența fiind definitiv exclusă) acceptă oricâte alte imposturări, dar cea dintâi, asumată de memoria colectivă şi de tradiție, e greu de clintit.

O carte pe cât de plăcută la lectură, pe atât de bună de pus pe gânduri.

Ioan Lăcustă[37]

După vânzare sau promisiuni de trecut. Pe Ioan Lăcustă îl remarcasem încă în volumul *Desant '83*, unde era prezent cu *Visul cu lup*, o foarte bună proză realist-fantastică, gen Vasile Voiculescu, şi cu *Între două trenuri*, stenograma unui dialog sugestiv pentru golul existenţei umplut cu vorbe. Proza scurtă se manifesta atunci atât de categoric, de diversificat, de masiv, graţie preciziei rafalelor sale, încât deceniul nouă îmi părea, neîndoielnic, „deceniul prozei scurte”, importantă fiind nu în primul rând concurenţa cu romanul cât, mai degrabă, înfruntarea cu realitatea fictivă şi cu ficţiunea realistă. În scrisul unor Mircea Cărtărescu, Ioan Groşan, George Cuşnarencu, Răzvan Petrescu, Ştefan Mitroi, Ioan Lăcustă descopeream, tot cam atunci, o altitudine egală cu aceea a prozei noastre interbelice: modernitatea indiscutabilă, de mare prospeţime şi acuitate, eliberarea de constrângeri ori prea rebele „libertăţi”, altoirea decisă pe o solidă „tradiţionalitate”, expresia consunând cuprinderii gândului, echilibrul între cultură şi har. Volumul din 1985, *Cu ochii blânzi* se deschide cu *Vis de lup* pentru a se alcătui apoi, în majoritate, din schiţe cu desfăşurare alertă, comică. Printr-o schimbare din mers a gamei, a perspectivei, se încarcă dramatic până în vecinătatea tragicului. Prozele sale sunt, astfel, fabule existenţiale, simbolice, misterioase, sentimentale. Măruntul fapt divers din *De trei lei*, de pildă, este văzut pictural într-un prim plan de efect. *Trandafiri de toamnă* şi *Lupta pentru Potârcă* ironizează blând noul romantism:

> „Acum s-au mai schimbat lucrurile. Ne întoarcem şi noi cum putem la idealuri, la sensibilităţi, la descoperirea reciprocă”.

O dată cu *Cărţi poştale cu stupi* se insinuează tot mai frecvent, mai obsedant autoreflexivitatea auctorială. *Ilustratele* bunului Amilcar Şerbănescu sosesc şi după moartea sa încă promiţând „ţinuturi cu flori şi parfumuri răscolitoare”, întreţinând iluzia. „Aş putea curma povestirea aici” – se deconspiră autorul, alintându-se în plăcerea de a povesti cu suspans. Textul devine o realitate pregnantă, se cere receptat ca personalitate independentă. Actul scrisului se conştientizează, mecanismele sale răzbat la suprafaţă.

> „A lua totul de la început. Toate cuvintele. Ca şi cum ai descoperi că poţi povesti, la nesfârşit, drumul spre un pat de spital într-o dimineaţă /…/. „Încercarea de a reface, prin cuvinte, întâmplarea. De a găsi, prin cuvinte, continuarea…”

Scrisul nu doar ca aventură cu secvenţe imprevizibile. („Şi din greşeală, adeseori, se-ntrupează textele noastre” – *Din greşeală, povestea, textul*) ci, mai ales, ca mijloc de legitimare a existenţei, de autentificare a ei, de garantare a dozei de umanitate coerentă. *Precum cuvântul peste închipuire* este o demonstraţie pe viu a fazelor înaintării în ficţiune.

> „Începe bine, uite că întâmplarea s-a lăsat totuşi apucată, ţine-o bine.”

Saltul din ficţiune în ficţiune se realizează cu toate reflectoarele aprinse. Autorul se priveşte pe sine, dialoghează cu cititorul („Vă povestesc după aia”), se lasă antrenat în dispute cu propriile personaje:

> „…Chiar credeai asta? Evident! Minţi! Vezi-ţi, bă, de scrisul tău şi nu mă mai forfeca şi tu, laşule! De ce mă faci laş, scribule?…”.

Ioan Lăcustă frecventează demascat cele mai diverse stiluri, îşi exersează condeiul cu nesfârşită graţie, în mici schiţe plasate la începutul secolului, dar cu discrete aluzii la prezent. Doza de joc e precumpănitoare fără a scădea valoarea prozelor sale. Umorul este escaladat din toate direcţiile, cu o capacitate uimitoare de modificare a registrelor. („– Vremuri noi, dom'le. S-a schimbat timpu' ceva de groază. Că stai şi te minunezi. Ce era pe vremuri şi ce-i acu! / – Progresul ăsta… Nu vezi cum le zăpăceşte pe toate? / – Că ieri numa citii în gazetă că vine seculu' şi uite c-a şi venit”). Perspectiva e reluată în volumul *Linişte. Povestiri din viaţa mea,* 1989:

> „…Bucuria şi libertatea scrisului. Când mă aşez în faţa unei foi albe, a registrului în care-mi scriu textele, simt că sunt atât de puternic, încât aş putea face orice din cuvinte”.

Peniţa exersată „la uşa domnului Caragiale” desenează deja arabescuri autobiografice ficţionând realul într-o piruetă mai domoală a frazei şi promiţând să adâncească albia originalităţii înspre o proză cu fior şi adâncime, conştientă de importantele probleme pe care absenţa umană le „învolburează în golul ei” şi întoarsă spre magia simplă de a fi.

Lucru care se întâmplă în romanul (mai degrabă ego-grafie) *După vânzare* (2005). Înălțat din fragmente legate neglijent, cu timpuri anume vagi – „în vremea aceea” –, ca pentru a lăsa frâu liber conexiunilor şi divagațiilor din *fața* textului, cartea întretaie cel puțin trei suprafețe. Există mai întâi *romanul copilăriei*, cu amintiri lăsate să joace în voie, transcrise cu plăcerea vag-înduioşată a vârstei pre-crepusculare. Povestitorul vorbeşte el singur de un „instinct al amintirii”, de o „chemare a amintirii”, îşi suspectează „cuvintele amintirii” de minciună, de literaturizare, dar le suportă blestemul cu gesticulația molcom-înseninată a oricărui scriitor/ins întors spre „casa onirică”. Prilejul e unul net negustoresc – *casa* urmează a fi vândută/înstrăinată –, dar secvențele reconstituie o atmosferă, o lume, un timp, oferindu-se şi ca depoziție credibilă pentru cei de azi. Fiind aproape dintr-un leat cu prozatorul, recunosc tablouri întregi, mi le asum. Şcoala, colegii, profesorii, pomii plantați de pionieri, plopul, urmă vie, rătăcită în uitarea adultului, plimbările duminicale de-o parte şi de alta a străzii principale, toate acestea împrospătate cu o ştiință anume de a manipula detaliul.

Al doilea *roman* e cel *al adolescentului* de odinioară renăscut în trupul adultului revenit în *locul* tinereții sale. Senzualitatea e legănată între erotismul difuz şi minor – „molia din dantelă” – din viața măruntei comunități şi aromele tari şi confuze ale adolescenței pre-erotice:

> „zoream spre un ceva învăluitor, ca aburul ierburilor în care mă tolăneam”.

Explozia năucă a adolescenței: „nu mai aveam loc în timp”, e prinsă în pagini excepționale, poematice, amintind de un Ian McEwan, cu scenele sale erotice naive, dense, crude.

> „Aşa aş fi vrut să fie prima femeie care avea să mă primească. O fluturare de rochie albastră pe clipocitul Dunării izbindu-se de cheu.”

Secvențele pronunțat erotice îşi amestecă liniile şi culorile, aşa încât grabei temătoare şi inventive a adolescentului de altădată îi răspunde contrapunctic graba adultului căzut aproape fără voie într-o senzualitate oarecum suspendată, căci motivată în principal sau exclusiv de temperatura rememorărilor. O vreme, revenirea în trecut are gust şi miresme. Curând, însă, o lehamite tot mai accentuată se întinde în pagină. Ca trezit din somn ori dintr-o vrajă, primeşte în plină figură cealaltă față a timpului

despărțirilor. Mohorât, „pluvios”, acoperit de umbră, satul e înstrăinat pentru totdeauna, nici măcar literatura nu şi-l mai aminteşte, minciunile n-au fost decât „încercări de a întregi viața” cea spartă mereu în țăndări. Vârstele succesive sunt trăite în ceată, în grup, în haită, apoi în goană însingurată spre moarte. Din momentul în care descoperă că a trăit cu sentimentul că adună amintiri pentru trecut, pentru a şi-l construi treptat, ca pe o „promisiune” pentru vremea când va căpăta valoare (acea *fostitate* absolut necesară viitorului şi chiar prezentului, despre care vorbeşte István Király, de pildă – dacă nu ai dovezi/urme/martori că ai fost nu eşti cu adevărat), se eliberează de „himera revenirii” şi intră în cel de-al treilea roman, *romanul invectivă*. Un roman amar, deznădăjduit aproape, în stil gazetăresc, de anchetă aspră şi tăioasă pe teme ale contemporaneității. Nimic nu e iertat, nici propria viață, nici societatea cu fețele ei alienate şi alienante:

> „Mi-e teamă să sparg crusta aparențelor: mai întotdeauna găseşti un gândac devorând un alt gândac.”

Pagini-rechizitoriu despre lipsa proprie de talent, despre pierderea de sine în aşa-zisa *viața literară*, de care nu au nevoie scriitorii autentici, despre gloria iluzorie:

> „Acum, într-adevăr, *am scăpat*. Nu mai scriu decât cu gândul de a scrie despre puținul meu. Nu spre a construi, ci spre a mărturisi”.

Lumea de azi e privită în culori sumbre, scrâşnite. Se scot la iveală, fără menajamente, *pecinginea* ce acoperă totul, provizoratul, lipsa de ideal, de aşezare, se deplâng pădurile devastate, câmpurile nelucrate, „Dunărea moartă.”

> „Îl întreb pe unu proaspăt lăsat la vatră, care se pregăteşte de plecare în Spania, ce va lucra acolo. / – În agricultură. / Mă vede că zâmbesc. / – Ce, e o ruşine să lucrezi în agricultură? / – Nu-i, de ce să fie, îi răspund, gândindu-mă la pârloagele care se întind ca pecinginile în jurul satului. În loc de pârloagă mai poți spune pârlog, moină, obleagă, toloacă, rât, morogan, moruncă, nadaz, țelină. Câte sinonime pentru nepăsarea cu care ne ucidem pământul, belşugul.”

Mărturisirea pe trei voci a lui Ioan Lăcustă e şi o probă că nu a epuizat încă „puținul” său.

În *Luminare. Coborârea în text*, 2007, o egografie înfiorată de presimțiri ale sfârşitului, cu încercarea de a reconstitui reperele lumii traversate:

> „O Lume pe care, coborând, o simt ca un glob din vălătuci de iluzii, de chemări, de aşteptări şi doruri de împliniri. Am tot coborât în ea fără să ştiu încotro merg. Acum, ajuns aproape de capăt, o văd doar cum se deschide cu toate minunile ei. Îmi dă bucuria, ultimă, a scrisului ei”.

Primul deceniu postrevoluționar – celebra, prelunga tranziție în întregul ei – e radiografiat în *Replace all. Colcăiala*, 2008 –

> „La istorie e cu *ripleiso*. A scris unul comunism, nu? Bine. Ține cât ține. Se plictiseşte lumea şi vine altul şi face ripleiso. A dat-o pe revoluție. Vine alții şi face şi ei *ripleiso* şi o întoarce pe capitalism. V-ați prins?“.

Cartea e de reținut fiindcă, detaşată, salvează de la datare situații şi personaje dintre cele mai datate prin umor şi prin finețea cu reverberări tragice a descrierii.

Dan Lungu[38]

Raiul găinilor. Fals roman de zvonuri şi mistere (2004) poate fi adăugat romanelor defragmentării gen „cursa de şoareci”, alături de *Scene din viața lui Anselmus*, al lui Vasile Gogea, sau de *Simion liftnicul*, al lui Petru Cimpoeşu, de pildă. Ca şi aceştia, alege un loc de dimensiuni controlabile în care oamenii se află mai mult ori mai puțin întâmplător, în alăturări pe care sunt obligați să le gestioneze funcționând ca un întreg. Criza care îngroaşă liniile făcând mai vizibile tipuri şi caractere poate interveni în interiorul grupului izolat (în cazul genului *policier*, unul dintre ei, nu se ştie care, e criminalul – vezi Agatha Christie, *Zece negri mititei* sau *Cursa de şoareci*) ori oarecum în afara lui, când inşii se găsesc suspendați într-o „încăpere”, în sens larg, în proximitatea iminentă a unui cataclism (*Muntele vrăjit*, ca să

dau un exemplu foarte „înalt”, utilizează boala şi ameninţarea morţii ca revelator de destine şi psihologii în perimetrul decupat al unui sanatoriu). La Dan Lungu, ameninţarea cea mare e cea a demolării la propriu de care se tem locuitorii străzii, dar şi una mai perfidă, cea a demolării „istorice”, i-aş zice, oamenii micşoraţi fiind victime aproape inocente ale unui tăvălug asupra căruia nu mai au nici o putere. Povestea măruntă capătă atunci sensuri simbolice, de o mai largă valabilitate. Altfel spus, din analiza sub reflector a unei comunităţi restrânse, se pot deduce semnalmente ale unor comunităţi din ce în ce mai largi, până la dimensiuni general-umane.

Dacă la Cristian Teodorescu, în *Medgidia*, fragmentele se coagulează, cum spuneam în inventarul defragmentărilor, prin intervenţia selectivă, ordonatoare şi valorantă a memoriei (chiar dacă sensul cel mare e tot cel al Istoriei care tulbură măruntul echilibru al existenţelor omeneşti), iar la Vasile Gogea sau Petru Cimpoeşu ele sunt construcţii deliberate, experimente (un album de familie care defragmentează realitatea, în primul caz, un insectar care ţintuieşte simptome ale realităţii incongruente, în al doilea), la Dan Lungu se lucrează o frescă din pete aparent luminoase – cu inserţii paratextuale discrete, de mică teorie a ficţionalizării –, dar umorul negru care le subminează introduce şi o doză de tragedie minoră. Strada Salcâmilor e locul închis decupat sub lupă, dar ea se închide spre o *groapă* cu cazier literar (motivul marginalităţii căpătând o nouă fişă la dosar) şi se deschide vag spre „oraş”, ca viitor improbabil pentru oamenii captivi în dantela marginalităţii, ca nişte molii. E un loc în care nu se mai poate întâmpla nimic, dar din care lipseşte poezia tabieturilor mărunte, fie ea şi cenuşiu-monotonă, din târgurile de altădată. *Elefantiasisul* epic e la el acasă, dar „moliile” evenimenţiale sunt şi ele scăpate din frâu, dospesc aberant, nu mai au ritm şi melodie, fie acestea şi desuete. Ca la Cristian Teodorescu, punctul de fugă al destinelor intersectate e o cârciumă. Însă nu una crescând, în perspectiva unui proiect cu viitor pe care îl anulează abia în final seismele Istoriei, ci una încropită ad-hoc, reluând afacerea de familie la dimensiuni derizorii, de măruntă supravieţuire în absenţa oricărui proiect (Mircea Iorgulescu observă în prefaţă: „Strada Salcâmilor nu este însă un capăt de lume, este o lume ea însăşi, dar una intermediară, o zonă-tampon. Un fel de purgatoriu precar, eternizat în supravieţuire”). Tranziţia a scos din joc o masă de oameni cu rost, de care era nevoie „pe vremea când se făceau şuruburi în România”, meseriaşi de care nu mai are nimeni nevoie

astăzi şi care îşi consumă restul de viață şi bruma de pensie ori ajutor social la „Tractorul şifonat”, crâşma lui Ticu Zidaru, unde

> „toți clienții se cunoşteau între ei şi se simțeau efectiv ca acasă”.

E un Han la Ancuței degradat, în care se spun poveşti năstruşnice, dar suspendate, cu imaginația lăsată în voia ei, ca singură latură liberă şi constructivă a unor oameni care nu mai au nici o scăpare şi nimic de făcut.

Experimentul e mai ambițios, cu multe straturi de înțelesuri şi subînțelesuri, o „ceapă” epică precum trecutul rememorat (într-un interviu apropo de *Sunt o babă comunistă!*, Dan Lungu spune:

> „Uneori avem senzația că trecutul e limpede, clasat, arhivat, mort. Numai că, pe măsură ce decojim ceapa, vedem că trecutul este la fel de viu ca şi prezentul, se metamorfozează, ca şi privirea noastră întoarsă înapoi, individuală sau colectivă. Memoria creşte ca aluatul şi este mereu negociată, actualizată, pusă în chestiune. Evenimentele noi pun în lumină diferită întâmplări de demult. Emoțiile puternice, private sau publice, pun lentile noi în scrutarea trecutului. Poate că în această situație mai mult ca oricând ne dăm seama că adevărul este o construcție colectivă şi nu un dat în sine, că «urmele» trecutului sînt moarte în absența interpretărilor, interpretări atât de legate de prezent şi de context”.

Mircea Iorgulescu mai spune în prefață:

> „Dan Lungu construieşte în *Raiul găinilor* o metaforă epică în totul comparabilă cu aceea cinematografică propusă de Emir Kusturica în memorabila viziune a subteranei din *Underground*. Datele sînt însă altele, iar scriitorul român mizează pe o austeritate glacială acolo unde regizorul ex-iugoslav recurgea la pirotehniile plasticității baroce”.

Cred că acestea, „pirotehniile plasticității baroce”, sunt prezente şi în *Raiul găinilor*. Deşi despre „dezolanta, sordida şi atrocea lume captivă în tunelul fără sfârşit al tranziției” este vorba, în lumea calicilor şi perdanților tranziției, cei care speră să se însoare cu Luminița, cea de la capătul tunelului, detaliile dantelei sunt bogate, spumoase, deşănțate, chiar, cu alunecări scurte şi trecătoare în fantastic, cu focalizări obsesive pe un motiv, cu rezolvări dramatice, căci retezând din nou orice speranță de instalare într-o normalitate ordonată, activă, cu oameni cu treburi, nu aflați în treabă, cu curgeri lente şi oarecum controlabile ale zilelor.

Pe Strada Salcâmilor (nu ştiu dacă numele e ales întâmplător, ca semn al comunului şi minorului, dar salcâmul e, zic specialiştii, un arbore ce creşte pe nisipuri mişcătoare pentru a le fixa, dar şi unul care, dincolo de feluritele virtuţi curative, ucide vegetaţia din jur, seacă solul, are o scoarţă toxică), zvonurile sunt hrana zilei, ele singure mai pot lega, în scurte reprize de interes şi de mimare a firescului („ca şi cum toate treburile de pe lângă casă erau puse la punct, iar ei ieşeau la o plimbărică bine meritată”), o comunitate atunci când toate ritualurile vieţii au fost aruncate în aer:

> „Cât de lungă era strada Salcâmilor, într-o jumătate de zi întâmplarea făcu ocolul tuturor curţilor”; „Acum, strada fierbea din nou. Siluete se strecurau dintr-o curte în alta, după itinerarii oculte, şoaptele gâlgâiau în spatele porţilor şi uşilor, presupuneri îndrăzneţe incendiau imaginaţia, făceau pielea ca de găină, înspăimântau copiii şi îngrijorau gospodinele. Nu ştiu cum se făcea că uleiul era pe terminate, găinile – bată-le vina! – nu mai voiau să se ouă şi zahărul vanilinat era prea departe. Bătrânele îşi aminteau lucruri mai mult sau mai puţin asemănătoare cu cele de pe strada lor, dar la fel de stranii, de pe vremea lui Dej sau chiar a regelui. În acest timp, bărbaţii nu-şi găseau starea, călcau de două ori în acelaşi loc, n-aveau pic de spor la treburile din jurul casei: ceva lăuntric îi mâna mereu spre «Tractorul şifonat» unde, poate, Relu Covalciuc deja relata în faţa unei votci mici şi a unui pahar cu suc de roşii, după tabiet, despre grozăviile din grădina sa. Cum nici unul dintre ei n-ar fi vrut să piardă un asemenea moment, hotărau în sinea lor că micile treburi mai pot fi amânate, scotoceau după ceva mărunţiş şi, chiar cu riscul unor discuţii interminabile cu nevestele, coborau strada Salcâmilor cu paşi totuşi leneşi, ca şi cum toate treburile de pe lângă casă erau puse la punct, iar ei ieşeau la o plimbărică bine meritată, la o gură de aer, c a în zilele de sărbătoare, către cârciuma lui Ticu Zidaru”.

Şi capitolele sunt introduse nu doar în manieră *retro*, dar şi ca surogate de senzaţional care să resuscite atenţia cititorului pentru o lume care şi-a pierdut accentele şi contururile: *Capitolul I: În care dna Milica pătrunde în casa Colonelului, dra Veronica Geambaşu devine „posesoarea unui embrion nelegitim”, iar în grădina dlui Relu Covalciuc se întâmplă lucruri ciudate.*

Milica, cea care povesteşte despre casa Colonelului, de nimeni văzută, lucruri nemaivăzute, nici de ea văzute toate, dar posibile („Milica povestea şi se uita la ochii celor din jur, rând pe rând. Când le spunea lucruri pe care ei deja le auziseră, luciul ochilor se stingea, ca jarul ţigării atunci când o

neglijezi; apoi, ochii deveneau când rugători, de n-o lăsa inima să nu le povestească despre ceea ce nu văzuse prea bine, despre lucruri care poate nu erau chiar aşa cum şi le amintea ea sau pe care, ce mai tura-vura, nu le văzuse, dar care ar fi putut exista în casa unui ditamai colonel, când amenințători, îndreptați spre ea ca două pistoale de sticlă. Iar ea stătea pe pat sau liniştită pe scaun, cu mâinile în poale, aşa că trebuia să se apere cumva, scormonind după lucruri noi, poate chiar exagerând, dar nu prea mult. La urma urmei, îşi spunea uneori, lucrurile care ar fi putut să se întâmple nu sunt tocmai o minciună"), fantasmează naiv şi excesiv, ca un copil dornic să atragă atenția celor care par s-o fi uitat:

> „în câteva ore toată strada a aflat detalii despre interiorul casei Colonelului: cum intri în hol, târlicii îți alunecă pe o gresie cenuşie, cu vinişoare albe ca nişte râulețe de lapte, iar dacă te opreşti şi te uiți mai bine, îți poți zări fața, aşa cum ți-o vezi pe-nserat oglindită în apa iazului, mai mult ca o umbră, dar îți dai seama că-i fața ta şi nu a unui străin; de jur-împrejur, pe hol, pereții sunt îmbrăcați în lambriuri până la jumătate, lambriuri băițuite, fixate deasupra cu şipci negre; de undeva de sus, din față cum intri, se uită la tine un cap de cerb cu ochii holbați, de te bagă în boale, vânat poate chiar de Colonel - nu i se destăinuise ei, Milica, ditamai Colonelul, «dar aşa mă presupun eu» –, cu o pereche de coarne cam aşa (şi aici îşi întindea mâinile cât putea de tare, ducându-le un pic în spate, cam cum arată copiii când vorbesc despre ceva mare-mare), cu o grămadă de ramuri şi rămurele, de-ai fi putut întinde o sârmă de rufe pe ele".

Sunt frecvente aceste focalizări sub microscop, împănate cu subțiri, abil strecurate printre rânduri, „teorii" asupra relației ficțiune-realitate, asupra manipulării prin poveste, a forței ficțiunii, a variantelor de lectură posibile. Nevoia de recunoaştere de către ceilalți e demontată în câteva rânduri, cu fiecare nouă întâmplare „senzațională" care o înlocuieşte fără milă pe precedenta, fiindcă niciuna nu întemeiază, nu lasă urme:

> „Preț de vreo trei-patru zile, maximum o săptămână, în urma acestei incredibile şanse, Milica a fost în centrul atenției pe strada Salcâmilor. Vestea norocului ei se răspândise cu repeziciune prin firele invizibile care legau casele între ele într-o rețea complicată".

Îi ia locul povestea Veronicăi, fata lui Fănică Geambaşu, apoi cea a râmelor din grădina lui Relu Covalciuc. Oamenii se adună la gard sau în mijlocul drumului, „mereu dornici să audă ceva noutăți". Când noutatea vine din afară, dinspre oraş, ea paralizează comunitatea, care se aşteaptă

mereu la ce e mai rău. Sistematizare şi demolare sunt cuvinte care demoralizezaă, înspăimântă, aduc cu ele inerţia, paragina, absenţa şi mai brutală, mai radicală, a viitorului. Pe acest fundal încap nostalgiile după vremuri de dinainte, micile poveşti despre paradoxurile comunismului, când „toată lumea se descurca”, despre nevoia de busolă, reguli, ocrotire. Strada are şi un *raisonneur*, un „filosof” sceptic, dom’ Petrică. Acesta, după trei-patru beri, e gata

> „să răsucească meticulos *problema* pe toate părţile, «ca la şedinţele de demascare» (tataia Hrib)”.

Ca la fierăria lui Iocan, la „Tractorul şifonat” se trece totul prin mai multe filtre şi cugetări, dar cuvintele nu mai sunt decât rareori ale puterii, perspectiva e nestatornică, vocile se încalecă, desenul armonic nu răzbate la suprafaţă. Nu e adunare de gospodari care fac politică în ore de răgaz, ci vorba multă a unor oameni fără căpătâi şi fără rost. Simple „zvâcniri de interes” pentru o ştire care nu devine eveniment şi nu schimbă nimic din băltirea în mocirla zilei.

Norman Manea[39]

„O societate fără epic”. Cele patru proze din *Fericirea obligatorie* (a treia carte, după *Octombrie, ora opt* şi *Despre Clovni: dictatorul şi artistul,* apărută în Biblioteca „Apostrof”, într-o tentativă lăudabilă de a-l readuce în atenţia cititorilor români pe Norman Manea, un prozator de marcă), citite ca şi cum ar fi prima şi singura carte a autorului, mi-au furnizat elemente suficiente pentru un portret rotund. Am făcut, totuşi, un mic experiment: am recitit *Captivi,* carte din 1970, şi *Octombrie, ora opt,* ediţia revăzută din 1997, pentru a verifica valabilitatea încheierilor mele. Schiţa de portret şi-a adâncit liniile, fără modificări de semnalmente. În *Captivi,* de pildă, abuzul de *poate* sugerează deja ritualul avansării ficţiunii într-un hăţiş real lipsit de fermitate. Descrieri detaliate până la absurd susţin expediţii în fantasticul grotesc al cotidianului. Înşiruiri, înşirări de obiecte, nu neapărat coerente, invocă ritualic o coerenţă încă inaccesibilă. „Ameţeala bolnavă” a

dimineților e urmată de tensiuni insuportabile induse de imbricări verbale prevestitoare. Realitatea e, cumva, extraterestră, personaje năuce trăiesc într-o aşteptare goală şi ascultă buimac legi venite din afară. Naratorul probează o capacitate uluitoare de a dilua înspre grotesc şi non-sens cele mai nevinovate aparențe. Privirea sa „amicală” are răbdare şi nerv, dar mai are şi plăcerea tăioasă a țintuirii cenuşiului în insectar. „Straturile aparențelor aservite” sunt disecate cu un simț al derizoriului, al ridicolului, al golului în stare să scoată la iveală toate sensurile (şi non-sensurile) ascunse ale unei lumi „fără epic”, care şi-a pierdut eroii şi întâmplările întemeietoare.

În *Octombrie, ora opt*, prozele îşi accentuează ritmul poematic. În *Puloverul*, de pildă, aceeaşi capacitate de a abera lumea prin aducerea sa sub lupa verbului răbduriu este atenuată de perspectiva copilului, personaj care ficționează firesc, pentru care realul şi irealul n-au intrat încă în divorț. Reacția sa e mereu implicată şi conştiincioasă, indiferent dacă stimulul e real ori imaginar. Cu atât mai impresionantă consemnarea unor adevăruri, să le spun, *istorice:*

> „Timpul ne gonea, nu se mai putea face nimic, se îmbolnăvise şi timpul, eram ai săi”.

Deşi secvențele pot reproduce întâmplări autobiografice, Norman Manea impersonalizează personalizant cu o uşurință copleşitoare, amintind de naturalețea parabolelor lui Sorin Titel, de pildă. Iată un exemplu din *puteam fi patru:*

> „În săptămânile grele ce aveau să năvălească şi în care trebuia dovedit, mereu, că noi trei, sau chiar patru, eram mai tari decât câinii, paznicii, uniformele, şi foametea, şi păduchii, şi spaimele ce ne goneau. Mai tari decât păduchii, şi gloanțele, şi pădurea, şi ispita joasă a cărnii de pasăre furată”.

Laconica substanță epică se revarsă în potop de verbe devia(n)te, topica exersează ambiguități deschizând frazele amețitor. Situarea față de realitate şi de propriul text este pronunțat poetică. Un paravan vitraliat deformează expresiv, memorabil şi angoasant ceea ce un ochi grăbit şi „normal” ar descrie ca banal şi clar. Graba pofticioasă a vieții cotidiene este compensată prin ritual şi încetineală. Se ajunge astfel la aproximarea prin amintire a unei lumi de care ființele nu se pot lipsi şi care nu poate exista decât prin ele. Recuperarea ei se tentează prin „secvențe de gen, instruind asupra

necunoscutului care eram”. Viziunea este obstinat macabră. Haosul şi ceața, „miasmele, mâzga, ochiul mocirlos al cotidianului” nu lasă nici o rază de lumină:

> „Sfârşit de august, peşti morți, cărbune, cutii de plastic, resturi de păsări, bucăți de smoală şi cauciuc, hârtii, cioturi de lemn, aripi de tablă găurită zvârlite la țărm de marea furioasă”.

Astfel de „naturi moarte” abundă în cărțile lui Norman Manea fără să pară vreodată excesive, definind însă *istovirea.* Chiar dacă pentru cititorul român secvențe precum acestea:

> „…parcurile pline de copii în uniforme, carnavalul, liftul defect, zilnic defect, cozile, patrulele, iarăşi caloriferele înghețate… Anotimpurile şi zilele devorate de plictiseală… Vânzătoarea de la debit devine tot mai elegantă şi mai impertinentă, de când țigările se găsesc rar, la suprapreț. Creşte valoarea protezelor de tot felul şi a casetelor disco, se poartă mustăți patriotice şi plete viking, … se reintroduc vechile marşuri, ziarele denunță huliganismul şi gusturile rafinate, cârciumile se închid la ora opt, ca şi cinematografele, se promovează coriştii, proverbele şi sporturile naționale şi disciplina, dialectul învinge dialectica” (*Punctul de inflexiune*)

evocă o realitate anume, databilă, ele conțin suficientă exasperare pentru a descrie o stare… „mondială”. Tot aşa cum:

> „Diminețile îl recuperau tot mai greu. Smuls, ca acum, din leşinul blând al somnului, părea o zdreanță umedă şi rece, fluturând neputincioasă în frigul zorilor”

are efectul unui ochean mereu răsturnat – se vede, desigur, o realitate concretă din epoca totalitară, dar se întrezăreşte mai adânc şi mai durabil o criză existențială. E omul sfârşitului de mileniu pe care societatea şi progresul, oricât de diferite în manifestările lor, l-au descărcat de orice răspundere şi de orice greutate lăsându-l atârnat la marginea abisului.

În fine, *Fericirea obligatorie* suportă şi mai nuanțat aceeaşi lectură multiplă. În *Interogatoriul,* frazele scurte, sacadate cad în rafală, impunând o cadență hipnotică, şi reuşesc să antreneze şi secvențele prea explicite, care vizează cititorul străin. Atmosfera kafkiană este obținută printr-o mişcare pe dos. Ieşirea din monotonia terorii cenuşii, care avea o logică – oricît de inumană – şi un scop („pentru a umili, a intimida, a distruge”),

îmbunătățirea tratamentului prin adăugarea unor fleacuri-simbol ale vieții normale sunt mai strivitoare decât teroarea însăşi, continuă şi insistentă. „Machiajul” – un ceai îndulcit, o cremă Nivea, un ciob de oglindă – este insuportabil prin violența cu care umanizează iluzoriu o ființă devenită simplu obiect. Recuzita – prosoape mari, pufoase, săpun, papuci, covoare moi, un fotoliu, cornuri, dulceață de vişine, unt, miere, mere, telefon, o lampă etc. etc. – pare salvată dintr-un cataclism şi expusă, înduioşător, grotesc, inutil, aproape melodramatic, într-un muzeu al normalității. Lumea în care aceste obiecte ar trebui să treacă neobservate nu mai e accesibilă femeii supuse interogatoriului. Le priveşte cu suspiciune, se apără, reticentă, speriată, simțindu-le ca pe tot atâtea amenințări fără nume. Şeful pentru care e costumată în om este şi el şovăielnic, umil, încovoiat, un mototol obosit, transpirat. Puterea l-a strivit – nu-i decât o unealtă epuizată, exasperată de repetata eficiență. Arta persuasiunii e şi ea cumva exotică. Între cei doi comunicarea e fictivă, manipulată. Se joacă normalitatea, egalitatea, încrederea. Monologul anchetatorului exersează, rând pe rând, cinismul, omenia, confesiunea, umilința, necruțarea, răbdarea şi exasperarea. Nu-i, în cele din urmă, decât un şurub în mecanismul societății. Fişe de stări, de sentimente, de mimări şi sincerități inutile, într-un veritabil dicționar al condiției umane. Ea, victima, nu vorbeşte. O face naratorul-regizor şi anchetatorul,

> „de parcă totul se năruia, cum prevăzuse scepticul, în zădărnicie şi caraghioslâc”.

I se acordă importanță ori i se refuză într-un joc capricios. Marele ştab are o mască omenească, de mare mobilitate, şi un set de precepte uşor adaptabile oricărui scop, grație cărora include, cinic, vieții toată mizeria socială:

> „Trebuie să primim orice este al vieții cu bucurie şi mirare”.

Noaptea interogatoriului

> „îi reunise şi îi zvârlea, din nou, împreună, la malul rece şi sticlos al zilei”.

Naratorul se descoperă depăşit de propria ficțiune, ambiguitatea e sufocantă, totul poate deveni orice. Un „presupunem” strecurat în pagină aruncă în abis orice interpretare şi o sileşte s-o ia de la capăt.

În *Biografia robot,* excelent mimate şi fişele de personaje ale Institutului de Futurologie, şi partiturile personajelor evoluând într-o filială CEC, în atmosfera atent, ironic reconstituită a „micilor blestemății şi brambureli ale zilei”. Lumea împotmolită într-un generalizat sindrom al renunțării, numit de autor „sindromul lehamite”, are consistență, e verosimilă şi tipică. Poate prea tipică, până la caricatură. Identitățile sunt prelucrate şi un uşor aer de superioritate al naratorului poate deranja şi chiar afecta „mesajul”. Fiindcă nu gogoliană e caricatura, adică groasă, dar implicată, înțelegând micimea personajelor, ci disprețuitoare şi, de aceea, nedreaptă, deviind subînțelesurile. Personajul Scarlat, cel care

> „asculta binevoitor, neatent, politicos gura lumii venind năvalnică, neobosită, prin toate gurile acestea calde, vopsite, care ropoteau, susurau, măcinau, fir cu fir pânza boțită murdară a zilei”

e, mai degrabă, naratorul de care această lume avea nevoie. Mărunte, gureşe, măcinate de prelungiri aberante ale mecanismului social implacabil, ele, personajele, sunt văduvite de rolul de victime tocmai prin disprețul nedisimulat care le aruncă toată vina în cârcă. *O fereastră către clasa muncitoare,* dimpotrivă, este extrem de bine construită. Un cuplu de intelectuali şi meseriaşul priceput la toate, care apare din senin să îndrepte lucrurile, scot în evidență, insinuant şi convingător, relații contemporane simptomatice: intelectual/proletar, om/obiect, om/unealtă, adevăr/minciună. Proletarul cu principii, care minte şi linguşeşte pentru „dreptul său”,

cere ieşirea din schema strâmtă a definiției tradiționale de clasă:

> „Ardeți galoanele noastre, ardeți aripile de înger! Proletarii nu mai vor unire, nu mai vor răzbunare! Ne-am săturat de mascarade, lăsați-ne în pace… Încetați cu promisiunile şi teroarea! Spuneți adevărul despre noi! *Adevărul nostru mic, ca al tuturora!*” [s.m.].

Intelectualii, împotmoliți în propriile performanțe (auto)reflexive, orbecăie şi ei „amețiți, în mlaştina oboselii, sub teroarea noii zile”. Deasupra tuturor, timpul-broască, de o concretețe grețoasă, stă la pândă, hăpăie clipe, ore, oameni. Viața e o capcană, omul o insectă, iar timpul, un broscoi mereu flămând, multiplicat coşmardesc:

> „Sînt mulți, s-au înmulțit, au împânzit peretele cu zbaterea lor umedă, fosforescentă, un perete de pâslă fosforescentă, zeci de lentile groase, iscoditoare, ritmând aceeaşi cadență

acvatică, infernală”.

În fine, *Trenciul* radiografiază „lumea bună” şi adaugă un personaj inevitabil: securitatea. Paginile de literatură sunt intersectate de paranteze explicative superflue din unghiul de vedere al cititorului autohton. Însă secțiunea în „societatea fără epic” scoate la lumina zilei lucrătura de culise, de adâncime, acolo unde comunicarea e dereglată, conspirația ia proporții mondiale, cenuşiul uniformei capătă stridențe insuportabile. Într-o lume aparent perfectă, distinsă, cizelată, politicoasă, trenciul uitat într-un cuier după o presupusă întâlnire conspirativă are efectul ghearei din tabloul fantastic definit de Caillois. Perspectiva se răstoarnă, ierarhia valorilor îşi pierde valabilitatea, societatea însăşi e amenințată cu dezintegrarea. Ubicuitatea celui care stă la pândă în numele unei autorități oculte îmi aduce în minte scena finală din filmul *Conversația* cu Gene Hackman. Ascultat mereu şi pretutindeni, insul cade într-o singurătate tragică, orbitoare, aş spune, fiindcă nu-l aude nimeni.

Privirea mai amicală. Ana Blandiana are dreptate: „libertatea cuvântului a diminuat importanța cuvântului”. Paradoxul era numit de Saul Bellow la un simpozion despre *dizidența interioară* (concept lansat de Norman Manea, după lectura unei scrisori din închisoare a lui Havel): „în Est, erați arestați şi închişi fiindcă dădeați glas opiniilor voastre, în vreme ce în Vest, poți face câte declarații revoluționare pofteşti şi nu te ceartă nimeni, dar nici nu te bagă în seamă. Aici nu erau pedepse şi de aceea nici seriozitate nu e. Libertatea, prin urmare, e un soi de glumă”. Aşadar, nu în descrierea societății totalitare stă meritul esențial al cărților lui Norman Manea. Americanii au receptat cu un frison dezvăluirile şocante citite printre rânduri ori mărturiile directe, dar au ştiut să recunoască imensa cuprindere a perspectivei auctoriale. Nu întâmplător se vorbeşte în cronicile de peste ocean despre frumusețea teribilă ce însoțeşte teroarea, despre adevărul emoțional care răzbate „nedeformat, spre cinstea autorului”, despre parabole biblice şi coşmaruri kafkiene care trimit la o lume unde prăbuşirea valorilor morale este un dat, iar această lume nu e doar o zonă anume, ci chiar Lumea. Gândirea slabă, descrisă de un Vattimo, cere o nouă privire, mai „amicală”, spre lumea aparențelor, a procedeelor discursive şi a „formelor simbolice”. Norman Manea, naratorii şi personajele sale, cititorii săi, în cele din urmă, se situează în chiar pragul acestei priviri „mai

amicale", ghidaţi de gândirea naratorie sub imperiul căreia ficţiunea şi realitatea îşi dispută aceleaşi veşminte verbale. „Amical" înseamnă cunoaştere în plus, atenţie mărită, nu îngăduinţă; *păsare* în sens etimologic, de gândire apăsată (dacă *păsarea* românească vine de la *pensare,* a gândi, îmi place să cred că apăsarea e varianta atroce a *nepăsării,* a *ne*-gândirii). Savoarea şi calitatea excepţională, originalitatea prozelor lui Norman Manea se ivesc din efortul de a se desprinde de gândirea epică superficială şi de a accede la una poematic-crizică. Societăţii, existenţei umane li se aplică un tratament fabulatoriu homeopatic secondat de neîncrederea în eficacitatea remediului. Cuvintele se aglomerează, se bulucesc acolo unde nu e nimic de spus (sau nu pare să fie!), urmate de tăceri de câte ori ar fi multe de spus. Rezultatul unei asemenea tehnici este că lucrurile, toate, se supraîncarcă de atribute, de indicii, de aluzii şi îşi pierd, astfel, „figura". Interpretarea realului e concomitentă modificării identităţii. Nimic nu mai este ce pare a fi, totul stă sub semnul lui „ca şi cum". Nici un erou nu mai poate fi cu adevărat acolo unde este, rătăcitorul e totuna cu cel care nu poate pleca. Victima şi călăul sunt prinşi în plasa aceluiaşi mecanism, singurul care funcţionează. Poeme crepusculare, prozele lui Norman Manea acceptă interpretări nenumărate, dar nu lasă cititorului nici o portiţă de scăpare – prins în plasa lor de semnificaţii incomode, păstoase, îşi simte grimasa urcând dinăuntru, luminată doar de plăcerea unei lecturi de calitate.

Când, în 2008, a făcut o vizită la Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor (tocmai i se acordase titlul de *doctor honoris causa* al Universităţii Babeş-Bolyai) şi s-a întreţinut, destins şi cald, cu scriitorii clujeni, i-am simţit „infernul tandreţei", cum ar spune Alain Bosquet: să te ştii, să te vrei, să te construieşti om pur şi simplu, fascinat de o limbă anume – patria ta interioară – şi să te vezi împins mereu să pui accente pe care nu le simţi ori pe care, în condiţii normale şi oneste, nu le-ai alege să-ţi ritmeze fraza existenţială. Să fii un om cu minte clară şi privire adâncă, să-ţi spui părerile profund, grav şi expresiv, dar să ţii tot timpul seama de ceea ce se aşteaptă de la tine. Căci dacă toată lumea te vrea afon, nu poţi să cânţi decât fals. E legea simplă a supravieţuirii. Încercarea de a fi *onest* (îmi vine în minte Oscar Wilde!) e obsesivă şi precumpănitoare în *Casa melcului*. Norman Manea are forţa de a produce un text valabil care nu-l reprezintă întru totul, supus fiind unor linii de forţă exterioare. Singularizarea e un ideal subtextual în toată cartea, răzbătând de-a lungul a două decenii. Excepţional titlul volumului: *Casa melcului*. Melc e nu doar limbajul revenit, „amical",

asupra propriilor enunțuri, ci şi povestirea de sine ținută în frâu de un *afară* „plicticos şi interminabil”. Melc e şi *forma* destinală. Ieşirea din formă e sinonimă cu plonjarea în neant. Străin şi nomad, scriitorul îşi apără ultima redută – limba română:

> „pentru scriitor, un exilat prin excelență, limba este placenta sa [...], este pentru scriitor nu doar o lentă şi exaltantă cucerire, ci legitimarea, domiciliul spiritual. Prin limbă, se simte înrădăcinat şi liber, doar astfel înfrățit cu virtualii săi interlocutori de oriunde. Limba reprezintă adevărata cetățenie, sensul apartenenței – casa şi patria scriitorului. A fi exilat şi din acest ultim şi esențial refugiu înseamnă cea mai brutală descentrare a ființei, acea ardere de tot (*holocaustos*) care atinge miezul însuşi al creativității”. „Nimic nu este mai important decât limba.”

Un enunț repetat, aproape laitmotivic. Norman Manea s-a construit pe sine *în* limba română şi nu înțelege să părăsească singura sa *avere* invulnerabilă pentru avantaje iluzorii. Scriitor român, stăpân pe o limbă „vinovată” de structura mentală, de simțirea sa şi de modelul de a fi, îşi îmbogățeşte *stăpânirea* limbii române prin confruntarea cu celelalte limbi cunoscute, dar mereu străine. Dialogul cu „prietenii invizibili” – marii scriitori ai lumi – s-a petrecut cu precădere în limba română, grație bunelor şi multelor traduceri la îndemână în România. Scrisul? Soluția „de supraviețuire, de recuperare, de terapie şi de rezistență”. Cu atât mai mult când „la adăpost nu mai suntem nicăieri”, iar, în *Istoria ca circ*, „tragedia umană e devorată de o tragedie şi mai mare: comedia”.

> „În marea piață liberă carnavalescă a lumii de azi, nimic nu mai pare demn de atenție, dacă nu este scandalos, dar nimic nu este destul de scandalos pentru a deveni memorabil.”

Orice politică deformează, dar proliferarea „politicilor” în şi împrejurul „locuinței temporare a zădărniciei noastre” nu poate fi oprită, ci doar întărită de declarații verbale. Norman Manea înțelege prea bine. Şi o dovedeşte când vede în destinul evreiesc destinul uman:

> „Destinul evreiesc nu este, până la urmă, decât exacerbarea, prin suferință, a destinului uman. Un exil pasager prin aventura terestră, o sarcastică inițiere în drama de a fi om printre oameni. Oglinda pe care evreul o întinde lumii nu este deloc complezentă, dar istoria prigonitului care lasă, în popasurile sale, amprenta creativității, o urmă spirituală

> în cultura popoarelor cu care s-a intersectat, rămâne, cred, unul dintre actele umane cele mai tulburătoare”.

Evreul îşi poartă *circumstanţa* cu sine („casa melcului”), extrăgând avantaje indiscutabile din libertatea de mişcare şi plătindu-le cu o vulnerabilitate sporită. Metafora melcului pribeag lasă alături şi fidelitatea faţă de sine şi „ataşamentul faţă de toate formele de zădărnicie”, dar şi compromisurile menite să asigure traversarea „peroraţiei năucitoare” a lumii contemporane. O rezistenţă exemplară la invazia pustiului.

Considerând literatura (arta) română cea mai de calitate producţie românească în toate epocile şi sub toate regimurile, Norman Manea se detaşază lucid şi de lovitul în piept suficient şi fără perspectivă, şi de lamentarea în marginea limbii fără circulaţie şi a ţării mici, şi de dorinţa puerilă de a visa confirmarea prin Nobel a „imaginii” româneşti. Important este ca literatura română să egaleze în spirit şi valoare celelalte literaturi ale vremii. Dacă „instrumentul” meu de cunoaştere, înţelegere şi interpretare a lumii mă slujeşte la fel de bine ca instrumentul (perfecţionat şi râvnit) al vecinului, totul e în regulă, chiar dacă el, vecinul, deocamdată, nu mi-l cunoaşte. Pătrunderea literaturii române în conştiinţa lumii ţine de răbdarea (şi dibăcia) fiecărui scriitor în parte. Dar literatura română poate fi bună şi „utilă”, în sensul racordării la „starea mondială” a omului, şi între timp. Scriitorul de azi nu mai e marele profet al viitorului, însă, crede Norman Manea, este încă sau poate fi

> „observatorul independent al unui trecut bulversat şi participantul independent la un bulversat prezent.” Şi mai spune într-un interviu: „Eu n-am vrut să vorbesc despre «cuvântul ca armă». Am vorbit despre «cuvântul ca miracol»”.

Decupez, aproape la întâmplare, alte câteva secvenţe din texte-profesiune de credinţă răsfoite pe internet: *Don Quixote dissident*, *The Honor of Exile*, *The Jew as Writer/The Writer as Jew/The Jewish Writer in the Public Arena.* Traducerea, de lucru, îmi aparţine. Revăd şi *Casa melcului.* „Lungul drum al imaturităţii mele” – în sensul brâncuşian al artistului-copil etern – a început în iulie 1945,

> „la câteva luni de la întoarcerea dintr-un lagăr de concentrare numit Transnistria”.

Copleşit de miraculoasa banalitate a unei prejme normale şi securizante, într-o după-amiază perfectă, însorită şi calmă, în semiîntunericul primitor şi neapărat verzui (ca odaia „boabă de strugure" din copilăria lui Mircea Eliade), copilul se descoperă pe sine şi face prima tentativă de integrare a eurilor sale hărţuite de un afară neprietenos:

> „Eram singur în univers, ascultând o voce care era şi nu era a mea. Tovarăş, o carte de poveşti româneşti cu coperte groase verzi".

I se dezvăluie, atunci, „minunăţia cuvintelor, magia literaturii". Primeşte boala şi leacul ei, deodată. Urmează, una după alta, cărţile sale – prima va avea coperta verde.

Dar,

> „din ce în ce mai mult, exilul e o emblemă a vremii noastre. Pretutindeni, oamenii au de înfruntat contradicţia dintre modernitatea centrifugală şi cosmopolită şi nevoia lor centripetică (ori măcar nostalgia) de a aparţine".

Iar scriitorul, Exilatul cu majusculă, e un Hidalgo care

> „tânjeşte după un loc în care visele, realitatea, sfinţenia, iubirea şi dreptatea să coexiste". „În lumea-circ, poetul seamănă cu un Cavaler al Tristei Figuri, iar August cel prost e rău echipat pentru viaţa de zi cu zi. Asemeni lui Don Quijote – şi lui Cervantes însuşi – artistul visează la alte rânduieli şi altă răsplată decât oamenii de rând, mulţumiţi să-şi rumege vieţile obişnuite".

Dar descoperă, mai devreme ori mai târziu, că locul acela nu există decât în cartea cu copertă verde şi în limbă, adevărata patrie a scriitorului.

Ultimele tuşe amestecă dezîncântarea cu un manifest al ultimului pariu:

> „Am crezut întotdeauna într-o dublă, complementară integritate: scriitorul ar trebui să rămână credincios criteriilor artistice în opera sa şi să-şi păstreze tăria morală şi civică faţă în faţă cu capcanele vieţii publice. Asta n-a fost nicăieri şi niciodată prea lesne de atins, nici în Estul bizantin comunist, nici în noua eră a capitalismului occidental... E uimitor, uneori, să descoperi similitudini ascunse între o societate obsedată de minciună şi una obsedată de bani."

Scriitorul nu mai e marele profet al viitorului, însă, crede Norman Manea, este încă sau poate fi

> „observatorul independent al unui trecut bulversat şi participantul independent la un bulversat prezent”.

Mihai Măniuţiu[40]

Micşorarea omului. Am în faţă patru noi cărţi semnate Mihai Măniuţiu: *Scene intime. Scene de masă*. *Miniaturi şi hieroglife* (2001, cu desene de Iuliana Vâlsan)*; Autoportret cu himere* (2001); *Omphalos* (2001); *Spune Scardanelli* (2001, cu desene de Iuliana Vâlsan). Subţirimea cărţilor, predilecţia pentru fragment (fie el proză ultrascurtă, cugetare, crochiu, minipoem în proză, jurnal imaginar), „personajele” puse în joc, subtextele – toate mi-au adus în minte „omul care se micşorează” din romanul SF al lui Richard Matheson, comentat de Pascal Bruckner în *Tentaţia inocenţei.* Ins extrem de permeabil la curenţii vremii sale, Mihai Măniuţiu ştie şi simte, neîndoielnic, ce se întâmplă cu omul contemporan. Proliferarea obiectelor inutile şi a informaţiilor incapabile să marcheze veritabile evenimente ale fiinţei, masificarea, mondializarea destinelor pun sub semnul întrebării unicitatea şi irepetabilitatea individului. Inflaţia reperelor existenţiale sufocă orice încercare de sinteză, universul nu mai e accesibil decât în fragmente din ce în ce mai mărunte, mai suspendate într-un prezent monoton şi, paradoxal, în nestăpânită metamorfozare. Toate acestea ar putea fi chei de lectură a cărţilor lui Mihai Măniuţiu, dar s-ar opri înainte de a-i surprinde unghiul anume de vedere. Am sentimentul că, obişnuit, ca remarcabil regizor ce se află, cu reproducerea în spaţiul limitat al scenei a semnalelor din lumea largă a vieţii şi literaturii, deopotrivă, scriitorul traduce în textele sale imaginarul complex rămas, inevitabil, neexploatat în exerciţiul regizoral. Maniera suprarealistă de transcriere îi este cel mai la îndemână, căci punerea în scenă e ea însăşi recurs la suprarealitate: înseamnă înlocuire printr-o recuzită limitată a unui univers complex, complicat şi niciodată definitiv; liberă interpretare a virtuţilor sugestive ale

unui text etern şi, mai ales, neîncredere în sensul comun, cel oferit de utilizarea grăbită şi fără frunte a cuvintelor. „Operația" pe care o aplică suprarealismul limbajului e, cum ar spune Breton, aceea a „reîntoarcerii, dintr-un salt, în momentul naşterii semnificantului".

Rostirea însăşi devine prospectivă, printr-o „indeterminare temporală şi logică" (vezi *Rostirea singulară* a lui Laurent Jenny, în care se vorbeşte şi despre caracterul teatral al rostirii „originare" marcate de improvizații ludice) vizând neobosit originaritatea. Scrisul lui Măniuțiu se petrece în numele unui astfel de proiect, fascinat de miraculoasa şi extenuanta sa libertate figurală.

Astfel, pot citi în *Spune Scardanelli* scindarea personalității, dar şi o pledoarie în numele amănuntului semnificant, dătător de personalitate, definitoriu. Căci gheara, secondându-l pe erou sub aparențe caleidoscopice, e detaliul care decide asupra întregului, ca-n definiția deja pomenită a fantasticului după Roger Caillois. Normalitatea lumii e pusă mereu la îndoială de semne insesizabile pentru priviri superficiale. Mai mult chiar, gheara se propune ca *rostire întrupată* cameleonic, nuanțată şi mereu ocultă, în absența unui Text unic şi definitiv, care să nu poată fi pus la îndoială şi obligat să spună, să sugereze, să insinueze altceva. Prelungire cârcotaşă a eroului, eflorescență, dacă ne gândim că-l scoate din monotonia unui înțeles unic, gheara schimbă măşti şi roluri plastic verbalizate şi rostite într-o perpetuă transă aurorală. Ne aflăm, clandestin, la originea însăşi a traducerii în cuvânt a existenței. O recuzită barocă, şi conştientă până la exasperare de inconsistența sa bogată, cade în sine, imitând gesturile ghearei, şi îşi subminează conturul abia schițat:

> „Ieşită puțin din propriile-i contururi, gheara stăruie cam două-trei secunde între destrămare şi nedestrămare, îşi dă sieşi, cu stângăcie, târcoale, se înclină, se răstoarnă, vine de-a berbeleacul şi reintră strâmb, într-o rână, în forma ei (şi aşa destul de imprecisă), pe care o dislocă".

Secvența îmi aminteşte de un documentar despre felul de a picta al lui Picasso. Realizat pe calculator, filmul reconstituia drumul de la desenul tradițional, răsfrângere fidelă a realului (adică, în fond, a imaginii lui curente), la paşi din ce în ce mai eliberați de forma dată, unanim acceptată, mai aproape de o formă originară, nepervertită de propria istorie. Rostirea

scardanelliană explorată de Măniuțiu are densitatea dramatică a unui crochiu perpetuu care-şi pune la lucru victoriile şi rănile, deopotrivă.

Să mai spun, pe scurt, că *Omphalos* e cartea Puterii pândite de derizoriu, grotesc, vid, carte transcrisă de scribul silit să-şi recunoască, la sfârşitul jurnalului, inutilitatea, să facă diferența dintre joc şi farsă:

> „Jocul, rafinat sau barbar, e întotdeauna benefic şi deschis în egală măsură celor prinşi în țesătura lui de reguli; farsa, în schimb, va păstra mereu o latură de umbră, va sonda în malefic, iar codul ei va fi cunoscut doar de cei care nu îi suportă efectele”.

Miniaturile şi hieroglifele din *Scene intime. Scene de masă* însceneează dialoguri într-o țesătură de aşteptări înfrigurate şi, inevitabil, ineficiente ale „invaziei”, căci

> „Invazia, se ştie, începe printr-o ferestruică”.

Iminența „torențială” a morții este întâmpinată cu o îndesire a texturii metaforale, cu secvențe de poem în proză. În fine, *Autoportret cu himere*, poate cel mai elaborat dintre volume, în sensul strunirii foarte strânse a subtextelor şi subînțelesurilor, al dozei aproape insuportabile de amar, de dezîncântare, desenează cu mână nervoasă, abia mascându-şi „gheara”, portretul artistului la maturitate:

> „Trebuie că am o boală necunoscută. O boală savantă, intolerabil de savantă şi de banală. Este banal ceea ce i se întâmplă unuia singur, e tot aia cu ce li se întâmplă tuturor: nu interesează, adică, pe nimeni. Toți vorbesc ba de una, ba de cealaltă şi nimeni nu pune preț pe una sau pe cealaltă boală, pe ce vorbeşte ori pe ce simte. E prea banal. Prea monoton. De fapt, începusem prin a spune ceva despre sânge şi despre zăpadă, dar îmi dau seama că e totuna – zăpada şi sângele, precum şi dacă spun sau nu spun”.

Şi mai pe scurt, patru cărți care merită citite măcar pentru a-ți întări speranța că nu-i totuna dacă spui sau nu spui când totul pare deja spus cu vârf şi îndesat.

Povestiri cu umbre. După calupul ficțional din 2001 şi *Memoriile hingherului*, 2004, alte două cărți (*Povestiri cu umbre* şi *Il rauco suon. Poeme şi prozopoeme,* 2006) *negre* – nu doar fiindcă excelenta prezentare

grafică semnată de Anca Pintilie le îmbracă astfel, ci şi fiindcă sunt străbătute de o dezîncântare sumbră şi oarecum exaltată, în acelaşi timp. *Povestirile cu umbre* sunt mici şi somptuoase, dense şi imponderabile parabole despre muritudine. Ca în vechi, eterne tehnici mortuare, *chipul* dispare, e înlocuit, de *mască*. E o dublă mişcare, aş zice, de acoperire şi descoperire. Zdroaba vieții are nevoie de o diaprură uriaşă de gesturi, mimică, mişcări pentru a ascunde misterul colcăitor al viului. Pentru a-l pune, de fapt, între paranteze aşa încât oprirea oricând posibilă să nu fie gândită. Nu-i decât firesc, acestea fiind zise, că Rilke imaginează atingerea interiorității absolute şi deschizătoare prin abolirea *chipului* („Chipule, chip al meu, / al cui eşti tu şi cărui soi de lucruri / îi eşti chip?") şi accederea la fără-de-chipul naturii. Pădurea, muntele, marea îşi „trăiesc" direct destinul, fără chip. La Mihai Măniuțiu, umbrele sunt prelungi şi ezită între delicate, stranii *ombres chinoises* şi atinse de grotesc secvențe de spectacol *karaghioz.* Ca, de pildă, în *Sibila Sy*:

> „Plăsmuitoare, vie, carnea feței sale arămii putea lua orice formă, oglindind cu fidelitate chipurile celor ce veneau să i se închine şi s-o întrebe; un chip numai al ei, unic şi desăvârşit, sibila nu avea şi nici nu avusese vreodată. [...] Când sibila visa zei, pe masca mobilă a feței sale apăreau imaginile acestora, trasate cu acuratețe şi în amănunt. Pictorii de vase sacre le copiau ceas de ceas şi o venerau ca pe cea mai de preț inspiratoare şi protectoare a lor. Cei care încercau să-i schițeze ne-chipul piereau însă de boli misterioase [...] De mai multe ori, fanatici ai altor sibile au jurat s-o ucidă pe Sy, dar de tot atâtea ori, printr-un joc simplu al oglindirilor şi metamorfozelor chipului său, ea şi-a salvat viața, împingându-i pe asasini la sinucidere...".

(Auto)portret cu himere. Editura clujeană *bybliothek* a lansat o „serie de autor" Mihai Măniuțiu: *În Balkanya, eu şi ceilalți demoni,* poeme şi prozopoeme, *Opiniile unui călător nedemn de încredere*, povestiri, *Exorcisme*, ediția a doua, şi o nouă ediție a romanului *Memoriile hingherului*. Indiferent de specia frecventată, fragmentul e instrument predilect al receptării caleidoscopice şi teatrale pe care Mihai Măniuțiu o aplică lumii: nu colectare de cioburi şi frânturi şi alăturare a lor în întâmplătoare mozaicuri în două dimensiuni, ci forțare a latențelor pluridimensionale, căci fiecare felie tomografiată a existenței e oprită de imaginația gestual-simbolică a scriitorului-regizor şi somată să-şi reveleze mai multele, posibile, continuări şi rute. Nu unicalea e itinerarul călătorilor

şi fugarilor săi, ci labirintul, spirala, vârtejul, ramificaţia barocă, în stare de neaşteptate zboruri şi forări.

Opiniile…, povestirea care dă titlul volumului, este o subtil-amară radiografie a „ţărişoarei" şi a (ne)şanselor ei. Adevărurile sunt spuse prin recurs la o *străină gură* – profesorul-călător „cu diplomă în ştiinţele oculte şi etnopsihologie", răsfrângere cinic-tăioasă a naratorului băştinaş, într-o călătorie catoptrică („vorbeam dintr-o oglindă") de sondare a noimelor:

> „noi doi n-am ieşit nici o secundă din camera asta semiobscură. Ne-am plimbat doar prin adâncimile ei".

Portretul înregistrează detalii incomode în lapidaritatea lor sfătoasă:

> „sunteţi vrăjiţi exclusiv de repaosul de după catastrofă". „Maeştri în evaziuni şi eschive", „îşi visează unii altora visele rele" sub „melancolia unui abandon", la „un priveghi unde toată lumea se poartă de parcă mortul nici nu s-ar fi născut". În jur, „vezi ceva, aşa, ca după un cataclism… ca-ntr-un tablou de după bătălie, dar bătălia nu e deloc sigur c-ar fi avut loc. Sfărâmături, rămăşiţe, chestii vag morbide…", abia tulburate de „o umbră de împurpurare agresivă".

Omul ca ţintă în mişcare e convocat pe „scândura scenei" în *Fuga cu Henri*. Indeterminat, cameleonic, nestatornic („ceva ori cineva între un călugăr şi un spadasin. Purta o robă, sau o rochie, sau un anteriu, iar chipul îi era acoperit de o mască argintie"), i se acordă soluţia autoreflexivităţii:

> „un vânt rece îmi cutreieră oasele şi mă absoarbe înăuntrul meu".

Tuşa Aglaia, melancolică, fragilă şi „foarte-foarte alunecoasă", e un inepuizabil şi ambiguu filosof al derizoriului. Când omul stă sub teroare, amestec de destin şi haos, viaţa e, fireşte, ca la teatru,

> „ţi se vând doar învelişuri, cu colcăiala din maţe, însă, te duci singur-singurel acasă"; „oriunde te uiţi, numai decoruri vetuste, decoruri din piese care nu se mai joacă. De fapt, numai culise. Şi personaje care n- apucă să intre în scenă. Stau în culise şi aşteaptă, dar scena e în altă parte".

Îl mai reţin pe *Avva Noah*, „plurimoventul", şi excelenta povestire kafkian-ionesciană *Vama din Elgström*. *Întoarcerea din exil şi alte povestiri*

trans-transcendentale e un ciclu de proze cu distorsiuni onirice despre partea cea mai tare a Balcanyei, lipsa de discernământ: „colectează orice, ca un depozit *en gros*”. Hingherul, vânător şi ucigaş de vise rele, gândeşte „învârtejit” şi vede lumea ca pânză de păianjen ori tapiserie lipsită de sens, sub un soare spectral şi o ceață care „miroase a ceva amărui”. Reapar, în final, *Scardanelli şi gheara* sa, aceasta din urmă prelungire cârcotaşă, eflorescență himerică, jonglând cu măşti şi roluri, exasperată de bogata sa inconsistență. Un crochiu perpetuu sunt povestirile lui Mihai Măniuțiu, iar iminența „torențială” a morții este întâmpinată cu o îndesire a texturii metaforale şi secvențe de poem în proză.

Radu Mareş[41]

Ecluza, un roman al celui de-al doilea „obsedant deceniu”. Apărut în 2006, romanul *Ecluza* al lui Radu Mareş ar putea fi prima încercare masivă de a scrie despre cel de-al doilea „obsedant deceniu” din istoria recentă a României. Unul dintre semnele ieşirii din impas pe care le prevedea Ion Simuț venind dinspre generațiile ’60 şi ’70, nu dinspre ’80 şi ’90.

Cum am mai spus, după 1989, prim-planul e ocupat de jurnalele detenților şi de operele cenzurate. Editate acum, au în ele, cum spuneam, ceva *senzațional* pe de-o parte, şi *îngăduit*, pe de altă parte, care le scade din forța de a cutremura. Se reeditează în tiraje de salon romanele deceniilor şapte şi opt, apărute atunci în tiraje de masă. Rezistența lor în timp se datorează tocmai ambiguității bogate la care recurgeau. Reiau aici câteva marginalii. În proza primului obsedant deceniu, devenise posibilă o triplă mişcare: reconstituirea critică a unui trecut recent, tăcut o vreme din motive politice, trimiterea aluzivă, parabolică la un prezent ne-vindecat, minat el însuşi de tare nu mai puțin grave, dar şi racordarea la proza interbelică a „scafandrilor sufletului”. Excesul de interpretare şi epuizarea fiecărei semnificații în prelungi comentarii alcătuiesc un model de căutare în interior a cauzelor Istoriei. Ceremonialul puterii e descris cu gesticulații regizorale, decalogul puterii – savurat în lungi experimente ficționale. Se „filosofează”, se vorbeşte enorm. Istoria – exersând „fapte” la scară,

mimată ideologic, uriaşă – mizează pe colectivităţi împingând pe un plan secund individul şi măruntele sale gesturi cotidiene. De la D. R. Popescu la Ivasiuc sau Mihai Sin, de la Buzura şi Bălăiţă, la Constantin Ţoiu, Sorin Titel, Ileana Vulpescu şi Gabriela Adameşteanu, asistăm la o încercare disperată de racordare la istorie. Vorbind, individul se adaptează, într-o permanentă persuasiune verbală asupra conştiinţei alături de speranţa secretă că realitatea poate fi influenţată şi ea. Preocupată cu precădere de investigarea „adevărului", proza e măcinată de o iritare subsidiară care anulează definitiv tihna romanului tradiţional. Scriitorul pătrunde în zonele obscure ale motivaţiilor ultime. El nu afirmă, ci întreabă. Personajele sunt convocate, printr-un artificiu romanesc oarecare, într-un spaţiu al crizei şi urmărite în întreaga lor „nerealitate lumească", într-un efort febril de verbalizare a inefabilului existenţei, detectabil, în, prin şi dincolo de angrenajul societăţii. Frecvenţa personajului-gânditor şi narator este o caracteristică a prozei-dezbatere.

Un impas al genului proteic se poate depăşi printr-o rafală rapidă, insistentă de proză scurtă. Marile anchete, sofisticatele labirinturi ale conştiinţei, crizele, marea vină, ispăşirea, răzbunarea, deruta, orgoliile, ierarhiile par să-şi piardă eficacitatea. O lungă călătorie devine expresivă pentru prizonier din momentul în care fraza îi conturează/ocroteşte mărunta, calda simţire omenească de acum şi de aici. Când realitatea este „perfect" şi definitiv planificată, monotonă, decisă de imperative sociale opace problemelor individului, e necesară o „recondiţionare" a realismului – este ceea ce face mai ales proza scurtă a deceniului opt. O nouă lectură a vechilor semne, o topică inedită aplicată unor segmente banale. Aducerea brutală în prim plan a cotidianului mărunt simultan cu explozia încântată de sine a inovaţiilor formale.

După 1989, proza nu se acomodează din mers deschiderii. Deceniul 9, al doilea obsedant deceniu românesc, nu îşi găseşte încă oglinda potrivită. „Realitatea" sa nu e încă lucid digerată pentru a deveni materie romanescă.

Ecluza lui Radu Mareş, roman al ultimului deceniu totalitar, reia instrumentarul şi atitudinea romanului obsedantului deceniu. Romancierul-ziarist ţese o plasă fină din nenumărate şi cumva întâmplătoare şi ne-ancorate discuţii aluzive şi mărunte gesturi abulice. Personajele plutesc în imponderabilitatea vorbelor în doi peri şi a gesturilor fără perspectivă. Cartea e, într-o măsură străvezie, autobiografică. Născut în 1941, în Frasin/Suceava, Radu Mareş debutează în *Tribuna* clujeană, în 1959, face

Facultatea de Filologie la Cluj (1964), pleacă în Dobrogea şi în Moldova, fiind profesor, dar şi activist cultural, şi revine în oraşul transilvan în 1971, ca redactor la *Tribuna*. Are, aşadar, neşansa de a rata atmosfera Clujului din perioada celebrei deschideri. Revenirea sa coincide cu începutul lentei căderi, al închiderii. Atât de puternică şi fără rest este senzația neîmplinirii, a nepotrivirii de ritm cu lumea în care trăieşte, încât atunci când, târziu, călătoreşte în Italia şi scrie *Anul trecut în Calabria* (2002), notează sec „ştiu unde şi la ce mă întorc". Nimic nu pare să se fi schimbat, aceeaşi disperare, aceeaşi lehamite, aceeaşi nebunie. Cum bine observa Mircea Iorgulescu, limbajul e ospicial, indiferent că se descriu întâmplări dinainte ori de după 1989. Starea de amenințare şi disconfortul se perpetuează, lumea nu iese din cenuşiu, filmul e voalat. Mereu nepregătit pentru conviețuire şi „sălbatic", prozatorul abia de îşi îngăduie priviri ațintite pe obiecte şi descrieri de o rarefiată plasticitate, închise în ele, nereverberând pentru a sugera un întreg, o lume. Plasa despre care vorbeam rămâne suspendată undeva între realitatea groasă, viscerală a vieții pure şi simple şi realitatea sublimată, conceptuală, a omului sub vremi. Nu e un roman eseistic şi nici unul de violent realism. Înregistrează, adesea resentimentar, totul şi transcrie cu o stranie neimplicare angajată. E romanul unei societăți închise, scris cu mijloacele unei societăți închise, sugerând că ficțiunea şi istoria nu şi-au recăpătat autonomia, că adevărurile sunt încă manipulate. Cartea aproape că putea, cu foarte puține retuşuri, să apară şi înainte de 1989. Romanul primului obsedant deceniu, în exemplarele sale cele mai reuşite, avea acoperire şi găsea rezolvări estetice ingenioase care să-i asigure valabilitatea general-umană. În *Ecluza*, viziunea e ostentativ întunecată, cu notații uneori stângace fiindcă prea obsedate să picteze în alb şi negru. Astfel, atelierele personajelor pictori, aflate într-un cartier mărginaş, sunt văzute ca un ghetou, ca şi cum situarea lor în centrul oraşului e legea societăților democratice. Cutare personaj feminin nu poate trăi o dramă fiindcă e „fiică de activist". N-am ştiut niciodată anume că Radu Mareş nu e ardelean, nu era un detaliu care să facă sens în epocă. Am scris entuziast despre cea mai bună carte a sa, *Caii sălbatici*, fără să bănuiesc o clipă că resentimentele sale de moldovean care se simte exilat şi nedreptățit sunt atât de puternice şi de durabile. În *Ecluza*, ardelenii au parte de descrieri împinse spre caricatură, de răzbunări, în cele din urmă. „Ritmul vieții" sale e rezumat în jurnalul calabrez: „N-am altă soluție decât să aştept răbdător". În aşteptare pare scris şi romanul celui de-al doilea obsedant deceniu. O

aşteptare care inventariază pedant, cu o grimasă în colţul gurii, file de dosar amânând procesul *sine die*. A se vedea, complementar, şi *Manual de sinucidere*, eseul din 2003.

Întoarceri. În încercarea de a identifica *versúra* prozelor de autor, mi se arată organizări până mai ieri secrete. După *trilogia deshumării*, a Dorei Pavel, uite că trei dintre romanele lui Radu Mareş se lasă aşezate într-o serie – *trilogia aşteptării*? *a întoarcerii imposibile*? – slujită şi de celelalte cărţi ale sale – *Pe cont propriu*, *Anul trecut în Calabria* sau *Manual de sinucidere*. *Caii sălbatici* şi *Ecluza* sunt romane ale (în)depărtării de origini, ale unui aproape exil. Tinereţea din Dobrogea şi maturitatea clujeană sunt trăite după ritmul rezumat în jurnalul calabrez:

> „N-am altă soluţie decât să aştept răbdător".

În *aşteptare* albă sunt scrise ambele romane, înainte de *întoarcerea* de acum.

Caii sălbatici investigau lucid trecutul, singurul teritoriu cert şi, paradoxal, perfectibil. „Confesiunea întârziată" are acoperire în credinţa că „a povesti înseamnă a înţelege". Îndrăzneala de a dezgropa un mort frumos, „întârziatul adolescent", devine o datorie faţă de sine, romanul construindu-şi în subtext un antiroman sau un jurnal al genezei într-o fremătare continuă. Explicaţia de atunci:

> „Ceea ce urmează este o reconstituire. Nişte întâmplări [...] Abia scriind, adunând materialul divers cerut de orice construcţie, fie ea şi din cuvinte scrise pe hârtie, a apărut, apoi s-a consolidat sentimentul că pun în mişcare năluci personale, o lume, oameni inexistenţi, ficţiuni",

viza burgul septentrional şi satul cu apă dulce de lângă mare, ambele convenind proiectului tânărului, pe atunci, prozator:

> „Visez să realizez, în sens literar, principiul vaselor comunicante – în ambele nivelul intensităţii narative să fie identic şi simultan, un *continuum*".

Rezultatul e o altă realitate, în oglindă: textul mistifică, dar promite o certitudine, aceea a speranţei, a aşteptării. Am numit *Ecluza* un roman al celui de-al doilea „obsedant deceniu". Prima încercare masivă de a ieşi din

conul de umbră de după 1989. Bine scris, romanul transcrie un impas, o zvârcolire cenuşie, înainte de aşezarea (relativă) la care invită noul roman. Cum spuneam, instrumentarul şi atitudinea (resentimentară) sunt încă ale romanului primului obsedant deceniu. Ficțiunea şi istoria nu par să-şi fi recăpătat autonomia, adevărurile sunt încă manipulate.

Cel de-al treilea roman – *Când ne vom întoarce* (2010) – e traversat de un aer proaspăt, înşelător, căci vânt de secetă sub sumbre prevestiri:

> „Vântul secetei care începu brusc, precum un ceasornic... Printre pleoape, ca să nu-l orbească lumina, cercetă azurul care începea şi el să-şi recapete culoarea şi – în minte – încercă să reproducă sentimentul de balans şi spaimă din copilărie când reuşea să trăiască foarte intens conştiința că e culcat cu fața în jos, iar cerul e dedesubt şi că va cădea în acest abis translucid dintr-o clipă în alta. […] Sări în picioare ca împins de un arc şi încălecă. Abia atunci, înainte de a-i da pinteni armăsarului, descoperi că cei doi ulii se aflau exact în locul unde-i lăsase cu nu ştiu câte zile în urmă, tot deasupra capului său...”.

Radu Mareş valorifică remarcabil, cu o regăsită melodie a frazei şi un chef renăscut al povestirii, copilăria bucovineană. O face, desigur, în seama unor personaje, dar este evidentă împăcarea cu sine prin rememorare, chiar dacă, dincolo de cercul imperial şi marginal, deopotrivă, de *Zwischeneuropa*, se văd fisuri niciodată vindecate. *Când ne vom întoarce* îl readuce cu sine pe Mareşul *Cailor sălbatici*, adică pe arpentorul în stare să cartografieze pedant o lume, o vreme, un loc, să înregistreze psihologii şi relații, să reconstituie evenimente cu rădăcini greu sau imposibil de desluşit. Tot romanul e construit cu amestec de bună, tradițională artă a povestirii şi discrete formule moderne, în straturi epice imbricate abil, cu reveniri iuți asupra unor destine şi opriri în loc aproape poematice, creatoare de savuroasă atmosferă.

> „Cu câteva zile înainte de a împlini 25 de ani, în primăvara lui 1935 (sau 1936), Gavril M. primi numirea la fermă, ca administrator”.

Obişnuit cu Bucovina sa „de sub munte”, de acasă, se instalează la fermă urmându-i lui Wagner:

> „Acceptă până la urmă resemnat (cu toate că nu-l privea) că Wagner, austriac din Tyrol, fusese într-adevăr omul cu şcoala cea mai înaltă ajuns vreodată pe aceste meleaguri de

la marginea lumii”.

Profesorul Volcinschi e un fel de Rogojinaru pe dos, un sfătuitor cu minte limpede şi judecăţi severe:

> „– Ce avem? Pământ bun, cum nu e nicăieri. Atât! Aer şi apă. Pentru că pe ţăran l-au stricat până-n măduva oaselor arendaşii şi crâşmarii şi el va rămâne o povară pentru toate cârmuirile viitoare. […] Cine va vrea să schimbe ceva în ţara asta de la ţăran trebuie să înceapă. […] Cu toate că, pentru a fi cinstit până la capăt, nu-mi fac speranţe. Ca foşti supuşi austrieci, noi, cei din generaţia veche, am fost loiali coroanei imperiale până în clipa în care ne-am dedicat în totalitate cauzei naţionale […] Acuma vin eu şi vă-ntreb:
>
> voi pe cine slujiţi? Cui îi sunteţi credincioşi şi pentru cine v-aţi da viaţa? … În afară de Dumnezeu, voi în ce mai credeţi?” […] „Îţi spun asta numai matale: uite că acuma au venit românii şi au stricat rânduielile…”.

Ferma e o lume de hotar şi de trecere prin care mişună tot soiul de oameni, dar mai este sau ar putea deveni, sub lucrarea disciplinat-pătimaşă a agronomului, şi un univers de semne şi năluciri familiare, un *acasă* locuibil, substitut al satului copilăriei. Incursiunile în anii primi înregistrează plecările succesive de acasă şi dorul de întoarcere în pagini cu fin iz tradiţionalist, de răzvrătire contra Oraşului indiferent la durerea şi lacrimile copilului:

> „toţi oamenii din sat, nu doar el, veneau la târg ca-n ospeţie în casa altuia şi fiecare ştia că nu vine definitiv […] Căci până la urmă tot la ei în sat, în văioaga uitată de sub pădure trebuie să se întoarne. Învăţase destul de repede cât cântăreşte faptul că acolo sunt cimitirele şi că în cimitire sunt cei dinainte, din moşi strămoşi. O linie precisă, ca de foc, le însemnase astfel pentru totdeauna. Dar linia era şi un obstacol de netrecut”.

Personaje memorabile valorează fresca epică. Ţiganca Tina aduce eresuri de proză eliadescă ori voiculesciană, bine întreţesute cu povestea fermei.

> „Gavril M. întâlni ochii întunecaţi, larg deschişi în care citi, fascinat, ceva ciudat. Spaimă nu era, asta e sigur…: – Ai văzut că ţi-am adus ploaia, domnişorule?” „Ploaia îl înviase şi pe el şi îl şi curăţase. Şi, într- un fel de mică halucinaţie, care nu durează mai mult de-o secundă, se simţi devenind uşor ca fulgul şi curat ca un glonţ de puşcă ţâşnind

> de pe țeavă. Timpul de fapt trecea pe alături, în viteză, dar fără să-l fi atins.” Preotul ştie că „limba e un rău fără hodină şi că are, câteodată, chiar şi venin aducător de moarte”,

fiind supusă interpretărilor infinite. Povestea de dragoste cu domnişoara Katria, nepoata morarului Schneider, şi

> „dorința nebunească, dureroasă, irezistibilă (ca o naştere) de a-ți deschide sufletul şi a spune despre tine absolut tot...”

adaugă un fior magic în plus, însă pustietățile înzăpezite de la Valea Lupului anunță „altceva, mai grav şi mai fără leac decât nebunia”. Că „părintele Iliuță Teologul”, duhovnicul, era legionar nu părea decât un amănunt biografic, fără legătură cu defilările

> „la trecerea cărora se trăgeau obloanele la prăvălii” – „ordinea şi cadența, de fapt tot ce e marțial, grav şi solemn, le simțise totdeauna cu pielea, parcă, cea de la rădăcina firului de păr care se înfioară”.

Prevestirea confuză a părințelului, cum că

> „neamul românesc, care nu-i pregătit pentru vremurile noi, de cumpănă, e în primejdie să-şi piardă ființa păstrată prin veacuri”,

o asculta cu indiferența lui Moş Onofrei, care

> „făcea parte din categoria celor prea obosiți de câte ştiu despre viață şi oameni”.

Finalul tragic al cărții capătă un bemol dinspre Vorobchievici, supraviețuitorul:

> „Tu nu vei înțelege niciodată ce-a fost cu adevărat. Istoria, mă tem că şi ea, şi-a creat aici un lapsus mincinos şi nu-ți va fi de ajutor. Cât despre noi, noi, ştiutorii, când ne vom întoarce, nu vom găsi decât vidul”.

În *Deplasarea spre roşu* (2012), Radu Mareş îşi aşază tabăra între comunism şi postrevoluție şi le radiografiază pe amândouă în manieră fragmentară, cu povestiri intersectate după un proiect liber, *cumpăna* fiind, aş zice, motivul ritmic al cărții: înainte şi după, România şi Germania, tatăl şi fiul, spațiu închis, spațiu deschis, iubire şi ură, crimă şi pedeapsă etc.

„Povestea de neînțeles a lumii” se încropeşte din oglindiri interioare şi exterioare, cu o persistentă conştiință a zădărniciei.

Marin Mincu[42]

Fişe pentru un portret

> „Cel mai comod lucru e să scrii un roman citindu-l."

Dacă mai adăugăm şi mottoul la primul volum din *Intermezzo* –

> „… Problema mea este tot ceea ce mă constituie ca subiect" –

avem o definiţie sumară a romanului în accepţiunea lui Marin Mincu. Şi cel de-al doilea volum este un spectacol al autorului ca lector pasionat şi pasionant al lumii şi al traducerii sale în „experienţa de expresie". Se pot invoca numele unor Camil Petrescu ori, mai aproape de noi, Alexandru Ivasiuc pentru a delimita familia, de altfel recunoscută de scriitor la modul direct, din care face parte. „A te lectura în procesul scriiturii" e tot una cu a „falsifica" realitatea în sensul ridicării ei la gradul autenticităţii artistice. Cuvântul primează, viaţa celuilalt, dar şi a sa proprie este inventată pe măsură ce fraza toarce încântată de performanţele ei, susură, graseiază, se alintă. Jocul verbului este unul ritualic menit să-şi depăşească limitele,

> „să atingă acel sâmbure de foc misterios".

Stufos, ambiguu, de o inteligenţă narcisiacă romanul trăirii face inutilă şi chiar imposibilă trăirea. Demonstraţia superiorităţii ficţiunii, a literaturii faţă în faţă cu realitatea este copleşitoare, mobilizând atâtea forţe încât există primejdia îndepărtării de scopul propus.

Marin Mincu este un scriitor polifonic şi o personalitate complexă, greu de prins sub etichete rezistente la relecturi şi deloc uşor de stăpânit cu instrumente obişnuite ale portretului critic. Fişele de mai jos încearcă o lectură neconvenţională, liberă de prejudecăţi sau introducând unele noi. Cititorul care sunt are păreri destul de apatice despre proprietatea asupra ideilor literare, le vede circulând dintotdeauna după legi care scapă

ierarhiilor stricte şi nelăsându-se lesne intabulate. Ca să nu mai spun că umorile ţinând de aşa-zise polemici sau de duşmănii şi adversităţi literare nu intră în descrierea literaturii ca alăturare de singurătăţi muritoare. Cu alte cuvinte, cel puţin deocamdată, nu mi se pare semnificativ, de pildă, să reţin cine este promotorul textualismului (Marin Mincu este „promotorul principal al textualismului în România" – Laurenţiu Ulici). O mişcare literară, fie ea şi importantă, indiferent cum e numită în cele din urmă şi câte ezitări apar în circumscrierea ei (şi ele simptomatice, *direcţiile* sunt mereu rebele, subminate de devieri şi abateri, iar lectura atentă scoate de obicei în evidenţă diferenţe şi particularităţi care îngreunează şi mai mult încadrarea şi înregimentarea, darmite stabilirea paternităţii), este întotdeauna o mare, complicată şi nedefinibilă în detaliu acumulare de forţe, ieşind la suprafaţă ca un *accent* vizibil la un moment dat, dar pregătită îndelung în subteran, în subtext, ivindu-se din *atmosfera* larg-sincronică a unei epoci, cu toate condiţionările şi înzestrările diacronice.

Marin Mincu este teoreticianul înfiorat de idei, mereu la pândă, gata să capteze zvonuri ale viitorului, cu urechea lipită de drumurile hoardelor literare şi ştiind cu un ceas mai devreme dincotro va să bată vântul. Este, cum foarte bine s-a spus, unul dintre cazurile rare de

> „racorduri transgeneraţionale reprezentative, adică de oameni care, deşi aparţinând unor vârste biologice diferite, manifestau afinităţi ideatice şi culturale cu o generaţie ulterioară (în acest caz, optzecismul), în rama stilistică a căreia se integrau" (Ştefan Borbély).

Textualismul şi autenticitatea scriiturii îşi au în Marin Mincu. nu un „promotor" (cuvânt ridicol, bun de placarde agitatorice de ani '50), ci un degustător atent, care poate citi buchetul vinului încă de când boaba de strugure n-a dat cu totul în pârg. Şi care propune cel mai potrivit nume de înscris pe etichetă. Impetuos, năvalnic, cu o vitalitate abia ţinută în frâu, Marin Mincu îşi păstrează eleganţa şi rafinamentul în cele mai înfocate bătălii, căci luptătorul are la cârmă un cugetător atent la detalii, lucid şi sensibil la cele mai infime vibrări ale atmosferei culturale.

Textualismul optzeciştilor (ei înşişi evită termenul date fiindu-i conotaţiile adesea negative ori politizate) e, printre altele, urmare a unei epoci simulante şi disimulatorii. El pune sub semnul îndoielii „oficialitatea" textului, a *scripturii*, exaltă lectura plurală şi nesigură, convocând biblioteci

imense pentru a arunca în aer orice certitudine şi a improviza libertăţi. Tehnicile sunt formule ale subminării şi împăcări cu nesiguranţa tocmai verbalizată spumos. Soviany vorbeşte chiar despre o latură apocaliptică. E, oricum, o întunecare a viitorului, o opacizare a lui. Pe de altă parte, noutatea sa nu este absolută, lectura bruiată a realităţii, realismul obţinut din receptarea simultană a mai multor „emisiuni" ale realului le întâlneam şi în *Viziunea vizuinii* a lui Marin Sorescu, în *Vara baroc* (Paul Georgescu), în romanele unui Nicolae Breban atrase de „grămada de piruete verbale, paradoxuri", în *Eternitatea locală* a lui Eugen Seceleanu sau în *Comisia specială* a lui Ion Iovan, pentru a mă opri la doar câteva exemple. Nouă era/este, însă, nuanţa expresivă a fiecărui autor, originalitatea stringentă în condiţiile desfăşurării unei mari şi extrem de diversificate ofensive, până la urmă comună şi tradiţională. Împrospătarea instrumentarului epic, bravura textualizării, de cele mai multe ori crizică şi, deci, trecătoare, asumarea zgomotului lingvistic incert şi ambiguu, tentaţia experimentului sunt manifestări impuse de dorinţa de modernitate (în sensul ei cel mai larg), indiferent despre ce epocă istorică este vorba. Conştiinţa aventurii lingvistice şi umane, deopotrivă, pe care o traversează textualiştii într-o mică eră a „tumefierii cotidianului" supravieţuieşte şi în textele unor etape următoare, ca bun câştigat şi pasibil de infinite nuanţări originale şi personalizate. Livrescul, accesoriu inevitabil, miraculos şi agresant deopotrivă, ţine de acelaşi proces. Teribilismele textualizării (indiferent ce înseamnă asta) ca şi formele ei mai blânde şi, deci, mai autentice (nici aici definiţiile nu ies din varianta *soft*) ţin de aceeaşi nevoie a naratorului/scriitorului de a-şi da sieşi importanţă şi, implicit, actului scrisului. Importanţa ţi se acordă ori ţi-o acorzi. În momentul în care metropola dispare, iar centrul se resoarbe într-un destin terestru implacabil şi uniform(izator), artistul intervine şi îşi exaltă importanţa printr-o neaşteptată fandare înspre derizoriu. O conciliere nucleară cu lumea este imposibilă, împăcarea se poate petrece la nivel *a-tomic*, în sens originar, adică la nivelul esenţei indivizibile şi indestructibile a fiinţei, acolo unde visul, fantasma coexistă paşnic cu realul şi raţionalul.

În *Intermezzo* – poate, într-adevăr, cea mai bună carte a prozatorului Marin Mincu („citită fără prejudecăţi se dovedeşte o carte cu adevărat de pionierat, în care pot fi descoperite multe dintre nucleele ce vor fi dezvoltate de prozatorii generaţiei '80, şi probabil cea mai tulburătoare – şi mai complexă – dintre scrierile lui Marin Mincu" – crede Octavian

Soviany), deşi *Jurnalul lui Dracula* (2004) şi *Moartea la Tomis. Jurnalul lui Ovidiu* (2006) țin aproape de primul loc cu argumente greu de ignorat –, „elefantiasisul” nu mai e atât epic cât, mai degrabă, *ontic*. Aşadar, pe de-o parte un efort aproape exaspera(n)t de stăpânire a lumii prin verb, de contaminare discursivă a realului, deci de ordonare lingvistică a unei realități haotice, absurde, pe de altă parte încrederea obstinată în puterea cuvântului, în Textul mai real decât Lumea fiindcă în măsură s-o amelioreze, s-o înlocuiască, să fie chiar lumea. Trecut prin „defileul vorbirii”, realul devine ficțiune sau, altfel spus, ficțiunea salvează un real în derivă (adolescența/tinerețea e „zona” cea mai ne-stăpânită din istoria ființei, cea mai tulbure, chiar şi în variantele ei „mioape” gen Mircea Eliade), îi mai acordă o şansă. Mimesisul se extenuează ca semnalment al artei tocmai fiindcă e resimțită acut „falsitatea”, convenționalul. Adevărul nu este cel aparent, transcriptibil în forme literare, ci cel imanent, tatonat de „autoficționar”. Textul conştient de sine, autoreflexiv, lucid, cinic şi, inevitabil, alintat acceptă interpretări, fiecare lectură având şansa egală de a fi falsă sau adevărată. În spațiul operei se întâlnesc două personaje cu roluri reversibile, interşanjabile. Autorul este un cititor nesigur, aleatoriu, al propriului text dată fiind imposibilitatea unei lecturi absolute; tot aşa cum cititorul are sarcini auctoriale în măsura în care noua literatură nu mai ambiționează confortul, ci solicită participarea, colaborarea cu autorul în actul lecturii:

> „o perspectivă unică a actantului scriptural, care acumulează concomitent atribuțiile de personaj, instanță auctorială şi instanță lectorială. În acelaşi timp, prin poietica interstițială a fragmentului, se figurează noua topografie a textului narativ, şi anume alveolaritatea structurală a acestuia; țesătura textuală, chiar la nivelul grafic al paginii, este un ansamblu de plinuri şi goluri, de semne constituite şi de ezitări lectoriale ce schimă radical vechea retorică a romanului (înțeleasă ca un continuum al descrierii obiective a lumii) şi, în concordanță cu noua structurare, este modificat (forțat să evolueze) şi orizontul de aşteptare al cititorului” (Romul Munteanu despre *Intermezzo*, text reprodus în *Intermezzo. Aurora,* ediție hardcover, revăzută, 2007).

Fragilitatea şi ambiguitatea cuvântului ca segment al comunicării nu sunt, cu toate acestea, descurajante. Dimpotrivă, imprecizia şi inconsecvența înseamnă libertate. Extragere a esențelor pure ale omenescului din cele mai infime detalii cotidiene, acea „profetizare” a amănuntelor (molia din dantelă

din *Zgomotul liniştii* călinescian) chemată să reacorde un rost ființei umane printr-un tratament „homeopatic”. Insolitarea realului se petrece prin intermediul unor tehnici demitizatoare egale cu un nou mit. Cel al (auto)lecturii libere şi nonconformiste. Manieră caracterizată, în primul rând, prin trecerea autorului de la condiția de *martor* la cea de *spectator*, obiectivitatea implicată a primului fiind înlocuită de subiectivitatea detaşată a celui din urmă („un roman se citeşte; cel mai comod lucru e să scrii un roman citindu-l!”).

Dincolo de toate aceste generalități, *Intermezzo. Aurora* este romanul constituirii de sine ca subiect („Ceea ce caut eu în cuvânt este răspunsul celuilalt. Problema mea este tot ceea ce mă constituie ca subiect” sună mottoul din Jacques Lacan). Cele mai multe apropieri de atitudine se pot face cu „scafandrii sufletului” din interbelic, dar mai ales cu luciditatea superbă a unui Camil Petrescu. Mai aproape de noi, e posibilă alăturarea de Nicolae Breban – găsesc şi aici, pe segmente, gesticulația trufaşă, degajarea/superbia egocentrică a unui platou montan, situat la o altitudine nu tocmai la îndemână muritorilor de rând, de unde aruncă provocări lumii cu plăcerea de a avea doar pentru sine larga panoramă şi aerul rarefiat, dar şi cu alintarea un pic ironică a celui care se ştie, se vrea şi se construieşte, clipă de clipă, ca unicat. Şi în cazul lui Marin Mincu, dacă acceptăm că e vorba de o puternică dimensiune autobiografică în roman, biografia măruntă, cea inventariind relații cotidiene, compromisuri crepusculare, învecinări ciudate, îşi pierde consistența, rămânând mereu în prim şi înalt plan cealaltă biografie în care punctul de răscruce al propriului eu în procesul autolecturii face toate jocurile.

Volumul e escortat de două texte-manifest: *Un început posibil de roman* şi *Un posibil sfârşit de roman.* Deşi foarte comentate de exegeți, căci simpla lor „povestire” sau descriere egalează o iluzorie luare în posesie a mecanismelor „secrete” ale cărții, ele sunt azi previzibile şi oarecum superflue, suspendate în lungul lor discurs pe jumătate frivol, pe jumătate pedant despre romanul tradițional față în față cu romanul experimental în căutarea autenticității. Pentru descrierea prozatorului Marin Mincu, ele sunt texte de rang secund. Nu aici pot fi descoperite *metaforele obsesive*, nu aici se aude „versura” ființei unice. Ele sunt, oricât de inteligente, de săftoase, de surprinzătoare şi de „şmechere”, ba chiar „meseriaşe”, ale... promotorului. În schimb, cele două jurnale citite sub ochii noştri pentru a compune colajul numit roman sunt două aventuri ale cunoaşterii de sine,

ambele interpretate de Marin Mincu. Autobiografia autorului – ficționată, căci nu se poate altfel!!!, autenticitatea absolută e de neatins – conține deopotrivă fața M. şi fața A. Diferența de registru spune şi ea câte ceva despre Marin Mincu. Cavaler al spiritului, obsedat de autocunoaştere, el joacă propriul rol în superlative ale privirii, cugetării, interpretării, expresiei, cu acces la concept şi capacitate de analiză infinitezimală, dar şi de sinteză înaltă. Tot el joacă şi rolul feminin, M. devine A. şi, poate misogin, poate doar consecvent cu o anume tradiție, chiar şi romanescă, îşi îngustează orizontul până la minor, apasă pe patetisme şi sentimental, reduce la economic flacăra gândului activ. Nu importă că ar putea fi un text „real" transcris aici întocmai – în economia romanului el îi aparține lui Marin Mincu.

Față în față cu femeia, M. (sau Marin Mincu, căci în cazul unei autoficțiuni cel care vorbeşte, indiferent de vocile naratoare, e autorul; nici măcar în romanul tradițional autorul nu poate alege să lipsească, după expresia lui Booth, oricâte teorii despre separația puterilor în statul scriptural am enunța) e camilpetrescian, adică un misogin îndrăgostit de formele pe care le poate îmbrăca, sub privirea sa erotică, *ea.* Aceeaşi privire creatoare în exces („În ochi e toată puterea"), mulțumită de sine, de performanțele sale. O coincidență bizară, obsesia pentru picioarele femeii. Ca la Camil Petrescu, privirea bărbatului se desfată în planări de artist atent la cele mai mici detalii, la planuri, muchii, la conturul vag şi delicat.

> „Dă o impresie de robust şi mlădios ca un picior de sălbăticiune. Jos, unde, cambrat, e gata să intre în adăpostul pantofului, două vine mari şi incerte, pe care nu le vezi cum au pornit din gleznă, trădează prin ciorap un animal de rasă...", notează Camil Petrescu.

M. este mai brutal şi mai grăbit:

> „Am o mare plăcere să merg pe stradă şi să mă uit la femeile frumoase, dar nu mă uit decât la picioarele lor; observ mai întâi călcâiul, cât este de plat, de lătăreț, de tocit, dacă este rotunjit şi are destulă rotunjime şi suplețe... apoi continui cu glezna; o admir cât e de înaltă, cât e de fină. Se poate merge mai sus, însă rareori ajung până la genunchi; termin repede cu clasificarea corpului feminin". Altădată: „mă sperii cât de vie poate să pară; mai vie ca în tabloul unui mare artist".

Ea, femeia, e un obiect, lut modelabil sub privirea bărbatului, viața ei „adevărată" nu contează. Dacă pentru o femeie, a lua act de existența ei

corporală e o

> „rupere de aştri, o agonie a materiei ce se autodepăşeşte”,

aşadar o excepție contrazicând fugar amorfa stare fără frunte, bărbatul are stări autocontemplative mereu subtile, se analizează, se cunoaşte, se ştie. Se ia periodic în posesie, cu mici ezitări, şi ele aparte:

> „nu ştiam ce să fac cu componentele din care eram alcătuit”.

La o răzvrătire a trupului, la o *cădere*:

> „corpul meu se surpă lent în propria-i materie, agonizând în licărul întrevăzut al unor metamorfoze cosmice”,

se răspunde îndată cu o repetată recucerire a trupului dilatat de proiecții imaginare, înstrăinat în chiar efortul delimitării sale, al definirii.

> „O lectură semiotică a fibrelor proprii” aspiră la aristocrația culturii ca la o „conservare a mitologiei corpului”.

Există o pagină întreagă despre privire, cam „făcută” şi nu foarte subtilă, dar în care privirea ca subiect îşi adjudecă toate verbele, căci în cele câteva enumerate: *ezită*, se *ridică*, *loveşte*, *coboară*, *aşteaptă*, imaginează infinite nuanțe. În *Notă la romanul ce se scrie*, importantă e

> „nu descrierea, ci viziunea; să ai clară o concepție a vederii din care să decurgă descrierea, să te introduci în interstițiile dintre concept şi real, dintre oasele conceptului şi carnea cuvântului, să le pipăi cu vicleană tandrețe, să le posedezi cu bărbăție de amant însetat... Un romancier care se respectă este întotdeauna şi un Poet”.
>
> Dacă propensiunea phalică e transformată în poem al bărbăției, fie şi în cadențe oarecum tradiționale („ne-am iubit violent ca în *Manon Lescaut*”), A., ca voce a feminității, e primară, fără frunte, pătimaşă, împotmolită într-o visceralitate minoră, cu iubiri, trădări, suferințe din amor, în rotiri de molie năucită de lumina fascinantă a lămpii (căci „femeile s-au iscat, drăgăstoase, din coasta lui Adam somnolentă”). Nu are direcție, nici țel. Oricum, toate fetele „sunt nişte biete ființe docile ce aşteaptă un soț” şi „nu înțeleg sfânta gratuitate a spiritului şi a amorului”.

Bărbatul cavaler e, în fond, costumația mondenă a misoginului.

Nici privirea, nici obiectul nu „există” altminteri decât prin această relație, relativizate amândouă, dinamic. Cunoaşterea înseamnă devenire, desăvârşire a eului, dar şi îmbogățire a concretului. Dacă

> „sunt atâtea euri câte momente de accent are individul în viața lui” (Camil Petrescu),

concretul însuşi este revelat şi accede la existență prin contactul expresiv şi originar cu eul cunoscător. O privire proaspătă asupra lumii, un ochi revoluționar asigură repetatele geneze prin care eul şi concretul îşi împrumută valențe şi valoare. M. lucrează şi el cu „fracții de impresii”, oficiind un ritual al recunoaşterii şi ocultând simțul comun. Din „nomenclatura pentadică” a simțurilor (cum o numeşte Stanislas Bréton, în *Poétique du sensible*), privilegiat este *văzul*, dar în compoziția simfonică a fragmentelor autoreflexive din *Intermezzo*, nici *auzul*, celălalt *simț cultural*, nu e refuzat:

> „şoaptele inaudibile ale obiectelor; este ca o dilatare de forme, de sunete, de culori şi de gânduri ce se amestecă toate într-un vârtej”.

Exotropismul ființei are funcție demiurgică. Simțurile în alertă, secondate strâns de cuvânt, modelează lumea, pe celălalt, propriul trup, propria apariție/aparență („E un paradox al autenticității artistice; nu trebuie să fii totdeauna autentic (în sens literal), ci să ai o anume intuiție virtuală prin care să faci un transfer de autenticitate, chiar şi asupra ta însuți.”). Privirea pune în lumină lumea, extrage o formă din haos, modelează materia, efectele sale fiind ontologice şi cosmologice deopotrivă. Eul privitor creează lumea într-un act emfatic, subliniind repetat rolul său dinamic în această relație eternă. Cunoaşterea la M. este *substanțială*. Vecinătatea tuturor lucrurilor, efervescentă, nu fixează definitiv nici o semnificație, adaugă mereu alte nuanțe în portretul unei culori niciodată ultime. Transferul de autenticitate este, în fond, forma superioară a măştii. A rolului.

Autoscopia e doar parțial holbanescă, M. nu ajunge până la blocarea propriei existențe sub lentila insistentă şi sâcâitoare a analizei. Încă o dată, Camil Petrescu e termenul cel mai apropiat de comparație. M.:

> „Notez aceste rânduri sincopate ca să văd ce se întâmplă cu mine, mă observ cu atenție să înțeleg de ce, deşi mi se pare că trăiesc intens, mă simt tot timpul un neîmpăcat.” „Conştiința exacerbată a propriei existențe”

e *polul cunoscător*. Relația cu celălalt, cu realitatea necesară, e doar de răspuns la semnalele centrului, interesează ca plan de o duritate variabilă de care enunțurile despre sine se lovesc pentru a se întoarce modificate, dar fără a-şi pierde unicitatea şi răceala. Detaşarea nu e niciodată cu totul anulată, nici în momentele de adâncă derută. Spaima de moarte, de pildă, e scurtă, atroce, vindecată prin amăgire verbală:

> „se vede că singură starea noastră interioară nu ajunge: mai puternice sunt *experiențele cognitive decantate în expresie*, pe care, găsindu-le formulate lapidar de către alții, le traversăm turmentați de spaimă şi, pe măsură ce le depăşim, ne golim treptat de nelinişte”. Sau: „Mă preocupă mai mult *exprimarea* îndoielilor mele, şi nu starea lăuntrică ce le-a generat”.

Ea, *starea* lăuntrică, nici nu există cu adevărat, căci e vorba despre un personaj în permanentă, frenetică rotire în jurul propriului eu. O *ne-stare* autoscopică dătătoare de vertij. Cea mai măruntă dintre stări, abia instalată, e mitraliată rapid de expresie, verbalizată divagant şi doct, vitraliată din perspectiva unei individualități egocentrice cu vedere policromică. De altminteri, distanțarea e asumată ca metodă de trăire deplină:

> „pot adică să mă frustrez voluntar de ceva absolut şi această *frustrare* devenea un mod superior de a simți că exist”.

Visele sunt şi ele lecturi interioare, variante-ameliorate-de-sine, frecvența lor e absolut firească la un ins cu o privire atât de tăioasă, insistentă şi rece asupra lumii şi asupra literaturii, încât nu poate funcționa fără îmblânzitori, fără încețoşări. Iubirile imaginare, ca la Mann uneori, sunt un soi de relansatori fantasmatici ai elanului vital.

Fragmentele jurnalului lui M. sunt etape ale unui experiment: a „experimenta existența proprie”. M. îşi este simultan obiect şi subiect, ambele însemnând puterea înstăpânirii pe propriile gesturi existențiale prin cuvânt. Dosarul unicității adună, cu bucurie aproape copilărească, dar şi cu orbire de colecționar, probe. Ceilalți, dacă nu sunt mari constructori de expresii memorabile, sunt anonimi „fără acces la problema ontologică a

existenței”. În nenumărate împrejurări, M. e cel mai bun, are obsesia performanței, a situării în fruntea clasamentelor („când eşti mai puternic decât ceilalți şi acest lucru iese în evidență”), în dispreț repetat, neobosit față de turmă. O înregistrare migăloasă a cotidianului se atinge prin evadarea la fel de îndărătnică din cotidian, decurgând din mania distanței şi a trăirii înalte:

> „N-am timp să fiu om de societate. Viața e prea scurtă. Îmi ajunge cititul!” „Sunt eu!” „Cu cât sunt mai închis, cu atât mă simt mai puternic, cu atât mă simt mai *eu*, impenetrabil, blindat în fața asaltului prostiei, baricadat la orice imixtiune a invidiei şi perfidiei. Dacă vorbesc, se observă imediat că nu sunt la fel cu ceilalți, că nu mă prefac, că e în mine un nucleu de neatins”. „*Eu vreau să fiu eu*: orice abatere de la acest mod interior, de la această stare de a fi pe care o simt a mea mă desființează, mă anihilează ca ființă cu individualitate proprie”.

Toate aceste refrene ale *diferenței* au violența unui strigăt munchian. Ele deconspiră o fină, stăruitoare şi tragică pe segmente contradicție: cel care se construieşte şi se apără pe sine în spatele unei zid înalt o face mai ales prin reflex polemic la toți ceilalți, fără de care individualitatea sa nu există. Spaima de contaminare e tot atât de atroce ca şi dorința sfâşietoare de atingere, chiar şi vulnerantă, de ceilalți. E aici complexul lui Orfeu într-o variantă inedită. Aşa cum îl înțelege, de pildă, Patrick Süskind. Orfeu ştie că nu trebuie să se întoarcă, dar nu poate să nu se arate cu fața căci are vanitatea şi orgoliul oricărui artist.

> „Are nevoie de reacțiile publicului pentru a măsura efectul cântecului său”.

El nu poate cânta „ca un prost, de unul singur”, dacă nici măcar Euridice nu-l ascultă??!! „El *trebuie* să se *arate* şi, în acelaşi timp, *trebuie* să se în*toarcă*, pentru a vedea reflexia exterioară a propriului suflet.”

Jurnalul lui M. este o continuă *arătare* de verificare. O întoarcere. M. nu poate fi mare singur şi retras, oricât de mult îşi doreşte izolarea de orice *infecție* mutonieră. Joacă o singurătate cu alții, demonstrativă şi, inevitabil, antipatică. Cântă *a cappella* în chiar coasta corului, după colcăiala căruia, când şi când, în mare taină, tânjeşte. Taciturnul locuit până la sufocare de idei gureşe, visând tăceri prelungi. Un cavaler al spiritului care nu-şi poate ascunde nevoia de „bârfă”, chiar dacă îi descrie crispat invazia:

> „simți cum te agresează întâmplările altora, ce vor să ocupe şi ele un spațiu cât mai larg, să te dea afară din tine însuți şi să te umple cu alte imagini şi texte".

În asemenea secvențe, până şi A. devine inteligentă şi expresivă, căci e repovestită de M.

Această scindare/sfâşiere umorală transpare şi în alte două cărți despre singurătăți vulnerate: *Jurnalul lui Dracula* (2004) şi *Moartea la Tomis. Jurnalul lui Ovidiu* (2006). Vlad Țepeş şi Ovidiu sunt eroi singuratici, nedreptățiți, care valorifică, în durata lungă a istoriei, *ura*. Pe care o resimt, pe care o provoacă. Se pot găsi uşor prelungiri de linii din portretul lui M. Sau al lui Marin Mincu. Cuvintele lui Umberto Eco:

> „Această carte a lui Marin Mincu (pe care nu pot decide dacă s-o numesc roman sau biografie transformată în mit) ne restituie un Ovidiu necunoscut, aflat într-un loc pierdut undeva, de care mulți au luat cunoştință doar pentru că Ovidiu îl ura. Mi s-a întâmplat să citesc manuscrisul lui Mincu exact în locurile despre care vorbeşte, pe malul Mării Negre, unde toți îşi mai amintesc cu mândrie şi afecțiune de un om care n-ar fi vrut să trăiască printre ei",

vorbesc şi despre forța creatoare a adversității. M. mărturiseşte limpede dorința de a crea situații polemice „ca să avanseze cunoaşterea". Prezența sa în lumea literară e şi se doreşte catalizatoare.

Într-un interviu acordat Iolandei Malamen, citesc despre intervențiile sale „aşa-zis polemice" descrise ca „Întotdeauna răspunsuri la provocări premeditate". Despre adevărurile incomode aruncate fără menajamente în arena literară. Despre demonul polemic atenuat de capacitatea indiscutabilă de a socializa. Dar şi despre, pentru mine, strania obsesie a recunoaşterii de către ceilalți:

> „Din ceea ce-au scris despre mine Ştefan Borbély, Livius Ciocârlie, Alexandru Condeescu, Irina Mavrodin, Ion Pop, Gabriel Dimisianu, Romul Munteanu, Laurențiu Ulici, Octavian Soviany, Ioan Buduca, Adrian Dinu Rachieru, Cornel Ungureanu, George Popescu, Constantin Pricop, Luca Pițu, Mircea Popa şi alții se pare că dețin anumite priorități incontestabile în contextul literar postbelic pe care nu sunt dispuşi să le recunoască nici Eugen Simion şi nici Nicolae Manolescu".

Fraza mi se pare uluitoare. De ce nu i se pare colecția de recunoaşteri completă??

Iată în rândurile imediat următoare o explicație incitantă: viața şi literatura înseamnă luptă cu tine şi cu ceilalți, nu un simplu protocol monden, nu un „spectacol minor cu măşti de hârtie”:

> „Poate că eu sunt posedat de acest *sentiment agonic* al vieții şi literaturii ce se manifestă la mine mai accentuat, ca un reflex al trăirii intense din copilărie, reflex combativ ce l-am simțit implantat adânc în conştiința locuitorilor din zona Slatinei din care provin”.

Marin Mincu poartă, aşadar, cu sine matricea *locului* originar:

> „Sunt tentat să cred că din corpul locului copilăriei ies toate gândurile, toate ideile şi toate visele cu care mă întrețin, noapte şi zi...” „Când mă întorc spre copilărie, eu caut să mă îndepărtez de real, vreau să mă regăsesc în imunitatea mitică, să fiu veşnic şi ferice”.

Psihanalizabilă până la un punct, atitudinea ține de o filosofie mult mai adâncă. În *contextul ritualic* al amintirii, se ivesc un spațiu şi un timp care se delimitează de real (de ambele realuri, aş zice – de cel al prezentului şi de cel al momentului rememorat) pentru a permite accederea la *illo tempore*. O oprire a evoluției, a trecerii, aşadar, prin accentuarea izvorului, „prin potențialul de autenticitate” pe care reuşeşte să-l capteze. Copilul (după Jean Piaget, organizarea câmpului spațial se petrece diferit de la o vârstă la alta: copilul e *centrul lumii*) e cel deschis spre lume, ca un burete, gata să se îmbibe memorabil. Adolescentul e un *hiatus* din punctul de vedere al *locuirii*: trăind sub semnul narcisiac şi rebel al amigdalei, nu vede în jur decât proiecțiile propriului eu rebel, răzvrătit, lacom. Adultul este, o vreme, asemeni pupei – coace în tăcere ceea ce s-a acumulat în el. Semnele aparte ies la suprafață, aerul înconjurător se limpezeşte, vezi deodată că *aici* ori *nu* aici îți e locul, nostalgii secrete îți colorează privirea, te descoperi, eventual, altfel fiindcă primii tăi ani nu s-au petrecut în spațiul acum ocupat de tine şi de cei în mijlocul cărora trăieşti. Re*locuirea* copilăriei tentează redobândirea „imunității mitice”, dar şi perpetuarea situării fireşti în *centrul lumii*. În fundalul strigătului munchian se aude, în *Intermezzo*, un scâncet de copil.

Ştefan Mitroi[43]

Despre destin sau viața ca o fântână. Proza scurtă a anului 1989 propunea o nouă dimensiune a umanului – inefabilul existenței, modul ei de a se răsfira printre degetele dogmei, de a se salva de la orice formă „definitivă” impusă din afară. reîntoarcerea la metaforă, la simbolul ambiguu, la infuzia de fantastic, uneori, aduce în scenă un nou realism. Înrudit, până la un punct, cu realismul magic, conservă o mult mai riguroasă implementare în coerența tradițională a realului. Dereglarea, benignă, nu atinge întreaga construcție. Ochiul lucid priveşte timpul omului cu anotimpurile, vârstele, lucrurile şi miresmele proprii, indiferente la timpul istoric; descrie şi narează, cu stil şi forță expresivă, reprezentatoare, fața diurnă a existenței într-o stare mereu subminată de taină, de noapte, de dincolo. Omul nu este om fiindcă se cunoaşte pe sine, ci fiindcă vrea să se cunoască în ciuda instrumentelor imperfecte. Lectura lumii este una fremătândă, înfiorată, pe măsura entropiei şi a veşnicului balans al tuturor datelor.

În acelaşi 1989 atrăgeam atenția (într-un articol din „*Steaua*”) asupra a trei autori: Mircea Cărtărescu, Răzvan Petrescu, Ştefan Mitroi. *Visul* celui dintâi – o povestire rafinată pe un ton prevestitor ca la Sorin Titel, să zicem, unde la fiecare meandră a Textului pare să stea la pândă Taina, Adevărul. Răzvan Petrescu debuta cu prozele scurte din *Grădina de vară* („Visul este singura călătorie din care nu poți aduce aproape nimic, nici cărți, nici tablouri, nici pantofi, nici scoici… doar puțină noapte în colțul ochilor, când te trezeşti singur pe peronul zilei”), pledând, în subsidiar, pentru recuperarea ființei şi a părții de noapte, insondabile, a existenței. În fine, în *Somnul verde al copacilor,* Ştefan Mitroi propune câteva absolut remarcabile proze scurte scrise într-o manieră descinzând din Marin Preda şi Nicolae Velea. Forța cuvântului care construieşte oricând o altă realitate în chiar miezul celei cotidiene guvernează o lume cutreierată de povestire

> „ca de o buimăceală plăcută ale cărei rosturi nu se cade nicidecum să fie desluşite”.

Uimite, în sensul unei permanente, ingenue, fecunde mirări în fața existenței, personajele posedă un simț în plus, prevestitor, tulbure, în stare să vibreze la adâncurile necunoscute ale ființei. Cu Taina mereu în preajmă,

povestită niciodată până la capăt fiindcă, atunci când existența este rostire, capătul înseamnă moarte, eroii își ocrotesc „ciudățeniile”, tot atâtea metafore ale singurătății, morții, visului, iubirii, spaimei, disperării, speranței. „Recitirile” după Márquez se fac în cea mai plină de sevă limbă românească, reținând o fină infuzie de magie cât să poată fi „ascultate depărtările”. Ținutul povestitorilor-visători ai lui Ştefan Mitroi este *Lutandria*, nume de alambicate întrețeseri punând laolaltă *pământul, demonii bătăturii, sunetele alăutei* şi *oamenii.*

Citesc acum *Căderea în cer* (2003) ca o confirmare a bănuielii că romanul românesc se va întoarce la măruntele/mari teme ale literaturii autentice dintotdeauna. Este, să spun de la început, un roman construit după canoanele basmului, bine strunit ca şi construcție şi ritmat după foarte riguroase norme prozodice interioare. Câteva bune decenii din viața unui sat, a unei familii, a unui personaj sunt parcurse cu accente, aproape derutante, numai pe întâmplările ținând de creşterea şi descreşterea Omului. De aceea, războiul mondial nu ocupă mai mult decât formula „şi se luptară zi de vară până în seară”, tot aşa colectivizarea, închisorile, prizonieratul. Nimic din ceea ce ține de timpul istoric, de orânduirea din afară nu are prea mare însemnătate, chiar dacă aceste mari întâmplări lasă urme asupra destinelor şi le deviază, nu de puține ori, dramatic cursul. Mai importante rămân naşterile, căsătoriile, iubirile legiute ori ba, bolile, bătrânețea şi moartea. Însă nici acestea nu sunt veritabile subiecte de roman, ci repere în funcție de care e urmărit orice destin individual. În cazul acesta, viața lui Mancioacă şi a alor săi. Filosofia de viață a eroilor, dar şi a naratorului se înrudeşte, parțial, cu cea a eroilor unor Marin Preda sau Nicolae Velea, cum spuneam deja în 1989, dar şi cu a unor, să zicem, Feodor Abramov sau Vasili Şukşin, fără a pune în pericol originalitatea prozatorului. O simplitate grea a istorisirilor, cu detalii de valabilitate etern-umană, cu o răzbatere deasupra vremilor înspre un timp mitic şi neiertător, mai mult chiar decât cel istoric. Când acesta din urmă nu mai are răbdare, personajele/oamenii satului se retrag în limitele strâmt-nemărginite ale vieții aşteptând să treacă urgia cu un calm ținând de ritmuri eterne. Amănuntul că e vorba, în mare, de un roman autobiografic nu modifică esențial mesajul şi cuprinderea romanului. Descrierea lumii satului de sud are consistența unui *loc* cu semnalmente inconfundabile şi acoperă un *timp* – câteva bune decenii – semnificativ pentru istoria recentă a României.

Sigur, perspectiva este a bărbatului. Ne aflăm mereu în *Lutandria*, ținutul normelor masculine:

> „Şi ce însemna lumea dacă nu femei şi bărbați cu care te amesteci trăind?! Pe femei le iubeşti. Nu pe toate. Că n-ai nici cum, n-ai nici când. Cu bărbații bei, te înjuri, te iei de piept, le vâri mâna în beregată sau le dai la cap cu ciomagul. Nu la toți. Că, tot aşa, n-ai nici cum, n-ai nici când. La unii doar. La aceia care sunt ai dracului. *Care se feresc să trăiască fără stăpân* [s.m.]. Cărora le miroase urât voioşia altora. Voioşia şi libertatea".

Ici-colo, recursul la dimensiuni durabile ale vieții şi morții se face în veritabile mici, neştiutoare de sine, parcă, poeme în proză:

> „Du-te dracului cu revoluția ta! l-a repezit Vasile şi s-a întins obosit pe spate, trăgându-şi peste gânduri lumina gutuilor ce veneau parcă nu de pe pământ, ci din zările necuprinse ale văzduhului".

Se adastă cu încântare asupra micilor sminteli, gesturi încărcate de un sens greu şi tainic, singurele consunând dimensiunii autentice a existenței.

> „E vreun rău mai mare decât moartea?"

Nu, răspund toate personajele cu întâmplările lor grozave, unele îngrozitoare. Toate fac parte din viață, deci nu pot înspăimânta cu adevărat. Dar nici moartea nu e cu totul înfricoşătoare de vreme ce li se întâmplă tuturor, în cele din urmă, şi satul se mută încet în cimitir, lăsând locul altor femei şi altor bărbați cu ritmurile lor de viață măruntă şi uimitoare; fiindcă asta e tot ce au. Mesajul personajului/naratorului e limpede şi repetat canonic: să-şi trăiască fiecare viața, căci una singură ne e dată. Şi o singură moarte.

Excelentă scena privirii din avion. Dincolo de ineditul experienței, de metafora zborului, şi ele bine puse în pagină, Mancioacă trăieşte în direct, pipăibil, aş zice, experiența micşorării omului. Vede satul de sus, din avion, şi micimea lui îl vindecă de orgolii – poate, acum, recunoaşte că la începutul romanului, când şi-a găsit tatăl mort, sprijinit de o claie de fân, a plâns. E un detaliu care îi intră în definiție şi nu se mai sfieşte să-l recunoască. În aceeaşi gamă, sminteala cu tâlc a micşorării casei, atunci când hotărăşte că, pentru cât a mai rămas din viața sa, două odăi sunt destule: mută accentul de pe *temporalia* pe *eterna*. Apoi, întors de la

Bucureşti, după o experienţă ratată de slujbaş la stat, nu-i de mirare că, ajuns în vatra satului, sărută pământul *românesc*. Marea aglomerare urbană nu poate fi *locul* unei vieţi rânduite. Nu întâmplător e presărată cartea cu strofe legate de diverse evenimente ale vieţii obişnuite, care îşi află reperele în tradiţii comunitare rezistente, iarăşi, dincolo de Istoria cu majusculă a orânduirilor şi războaielor. Nici o revoluţie din afară nu poate concura cu lumina gutuilor venind din adânci depărtări. Şi mai e o scenă memorabilă – aceea când Mancioacă se întinde pe masa morţilor, în biserică: privind îndelung bolta pictată, înţelege, cumva fără cuvinte, că acesta e rostul vieţii – *căderea în cer*. Asemeni feciorului de împărat din *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*, învaţă că, fără de moarte, viaţa îşi pierde orice urmă de înţeles. Toate întâmplările vieţii: naşterea, tinereţea, truda, iubirea, boala, bătrâneţea capătă valoare doar în perspectiva căderii finale în cer. În moarte.

Un roman care merită, cum promite autorul, continuat: bine ţinut în frâu şi cu valenţe în stare să-i promită viaţă lungă. O singură cârtire: câte un neologism scăpat în toiul unei fraze ce reconstituie/construieşte, şi la nivelul limbajului, un *cronotop* valabil şi autentic bruiază receptarea simfonică favorizată de bunele relaţii cu poezia ale autorului.

Gaura sau Apă vie apă moartă (2004) nu se îndepărtează nici el de ţinutul povestitorilor-visători ai lui Ştefan Mitroi, *Lutandria.* În *Gaura*, roman al rădăcinilor, al memoriei salvatoare şi al spaimei de moarte, un personaj încearcă să evite blestemul care apasă bărbaţii din neamul său: o dată cu ivirea pe lume a primului moştenitor de stirpe bărbătească, tânărul tată îşi lasă casa, nevasta, copilul şi pleacă pentru a nu se mai întoarce. Chiar dezlegate prin explicaţii logice şi individualizate, plecările rămân plecări, iar soarta, ameninţătoare şi de neocolit. Anghel începe să sape în ograda casei sale o gaură, poate o fântână, nimeni, nici chiar el nu ştie ori nu spune ce anume va fi. O vreme, pare să fi izbutit – a plecat, supunându-se blestemului, dar a făcut-o cu un şiretlic, de vreme ce n-a părăsit ograda şi se întoarce periodic la nevastă şi la copil. Fireşte, povestea scapă de sub control de îndată ce gaura e atât de adâncă, încât cel plecat nu mai poate urca decât la intervale de ani lungi şi din ce în ce mai obosit. Oricât de meşteşugită, plecarea sa e tot moarte, în cele din urmă. Când se dovedeşte că nu va aduce de acolo *apa vie* a vieţii veşnice şi a tinereţii fără bătrâneţe, lumea îl uită, ceea ce poate el să spună nu mai are nici un haz, e un mort/muritor ca oricare altul. Prietenul care înţelege în fine Taina nu mai

are cui s-o spună. Adevărul simplu şi teribil al muritorului Anghel nu mai interesează pe nimeni. Viața e o fântână secată ori cu apă pură şi simplă. Apa vie rămâne un vis nesăbuit.

Alexandru Muşina[44]

Scurte întâlniri cu Alexandru Muşina, epistolierul. Cariera mea de *epistolier* a început pe la 10 ani. Debutasem cu o poezioară în *Luminița* şi primeam zeci de scrisori în fiecare zi. Ca „autor serios”, mă simțeam datoare (ardeleancă fiind, crescută în „cultul datorinței ardeleneşti, al lui «dacă-i musai, îi musai»”, vorba lui Muşina) să răspund. Studentă, le scriam alor mei săptămânal, scrisori lungi despre viața mea cea nouă. Curând, am început să scriu. Am renunțat la genul epistolar. Telefonul îi luase locul. Nu mai aveam nici timp şi nici răbdare. Îmi făcusem plinul. Apoi, deşi am scris ani în şir numai cu pix negru, pe hârtie folosită pe o parte, aşadar, cu patină, o lună de vară cu un laptop în casă a fost destul: convertirea a fost fulgerătoare şi definitivă. Într-un fel, am redevenit epistolieră, însă una în pas cu veacul. Scriu zeci de mesaje e-mail, contactul e rapid, eficient şi efemer. Scrisorile se scriu celui-de-departe, mesajele „emailate” se strigă vecinului, peste gard. Azi nu mai e nimeni departe, chiar dacă apropierea cea nouă e iluzorie/virtuală. Internetul ține loc de scrisoare, de salon, de agora, de târg. Nostalgia însăşi se extenuează. Nu mai poți tânji pe bune decât după locurile din amintiri. De la o anumită vârstă, omul iubeşte întrebătorii fiindcă i-au rămas multe nespuse, căzute pe de lături, lăsate pe marginea cărților – aşa se face că povestitoarea de altădată iese la suprafață când răspund unor anchete, interviuri. Acestea țin locul scrisorilor de odinioară. Spun mai destins, în halat şi papuci, ceea ce nu poate fi spus în textul sobru, la patru ace, al textului-carte.

Aici mă întâlnesc cu Alexandru Muşina şi cu scrisorile lui neliniştite, neruşinate şi fără tihnă.

Doctor în Litere, cultivator de flori (ha!), profesor, poet, eseist, publicist şi editor (pe care l-am şi certat în vreo două rânduri pentru isprăvile sale „aulice”), Alexandru Muşina ştie câte ceva despre *Supraviețuirea prin*

ficțiune, dar şi despre plăcuta zăbavă a epistolierului. *Strada Castelului 104, Lucrurile pe care le-am văzut*, *Aleea Mimozei nr. 3*, *Tomografia şi alte explorări*, *Album duminical*, *Budila-Express*, *Şi animalele sunt oameni!*, *Personae*, *Hinterland*, *Unde se află poezia?, Paradigma poeziei moderne*, *Sinapse*, *Scrisorile unui fazan, Scrisorile unui geniu balnear* pot fi citite şi ca *adrese*. Pentru un autor de scrisori, adresa e, desigur, importantă. Pot citi în titlurile lui succesive un *hypotext,* o *hypogramă* în lanț a mesajului cu *adrisant*. Şi o conştiință aproape obsesivă a *locului* din care *te* vorbeşti, alături de sentimentul „tribunei", al „dealului" de pe care, tot vorbind, te-ar putea auzi tot satul, nu doar cei din vecinătatea ta construită cu migală:

> „Triumf al egoismului: în jurnal *te povesteşti pe tine* şi mai şi găseşti interesant asta (& îi convingi şi pe alții, mizând pe curiozitatea maladivă a «maimuței goale», mai nou privată de bârfa din comunitățile premoderne). Treptat, şi scrisorile mele au început să tragă cu ochiul şi către potențialii cititori (care?), deşi părea că mă adresez, alternativ, doar ție şi lui Virgil. Pentru mine, ele au prezentat şi marele avantaj că, substitute fiind ale conversațiilor noastre tot mai rare, ajungeam *să mă ambalez* şi, astfel, au ieşit din mine idei, formulări, ipoteze care altminteri ar fi băltit acolo mult şi bine".

Adrisanții lui Muşina, Cis şi Virgil, sunt un soi de *giranți* (cine să-i pună la îndoială în lumea literelor româneşti?!) ai scrisorilor lui deschise, în fond, tuturor. Chiar dacă nu avem la îndemână corespondența întreagă, cu ambele brațe ale cumpenei, ştim cu toții că, „în bucătăria" lor legendară, răspunsurile s-au rostit. Că tot ce spune Alexandru Muşina păstrează „încrederea în dezacord", prețuită de orice scriitor „de-adevă" (cum bine zice Simona Sora), tocmai fiindcă există în fundal Marele acord, pecetluit prin chiar schimburile de păreri rodate decenii în şir. Schimburi care exaltă, nu-i nici o îndoială, şi o conştiință a apartenenței locale „înalte", necomplexate. Nu-l cred nicidecum când spune:

> „Sunt român. Îngrozitor de complexat (cultural)",

deşi e un enunț, ca să zic aşa, tradițional. Adevărul îmi pare, mai degrabă, cel rotunjit de Andrei Bodiu la aniversară:

> „Alexandru Muşina e un exemplu viu şi încurajator că poți trăi în Braşov, nu neapărat în Bucureşti, şi să fii un poet important al întregii țări, că poți trăi în Braşov şi să

construieşti o editură de prestigiu naţional, că poţi trăi în Braşov şi să reprezinţi spiritul european”.

Sau de Muşina însuşi, într-o digresiune:

„Brand de succes n-om avea noi, dar, spre deosebire de «Păltiniş & comp.», mulţi dintre poeţii & prozatorii optzecişti au *operă*, au scris poeme, nuvele şi romane «nemuritoare» (desigur, în orizontul de 50-100 de ani al literaturii române). Noi, tombaterele optzeciste n-om avea ambalaj, publicitate & marketing de calitate, dar avem «material»; aşa, cam ca ţuica rurală & cârnaţii de casă faţă cu chips-urile & guma de mestecat”.

Şi, în plus, e recunoscute singur valabilitatea largă a textelor sale de uz aparent intern:

„Din clipa în care, din *private*, scrisorile (către tine & Virgil) au devenit *publice* (prin apariţia în «*Vatra*»), logica acţiunii (& pieţei simbolice) cerea ca ele să se fixeze într-o carte. Asta e! Cercul s-a închis, cumva fără voia mea (dar nu, recunosc, fără să beneficiez de asta: am fost şocat de câtă simpatie, recunoaştere, prestigiu chiar că mi-au adus epistolele, infinit mai mult decât poemele, care, ele, sunt miza mea; încă o confirmare că trăim în era pălăvrăgelii, în «epoca foiletonistică», vorba lui Herman Hesse). Nici nu mai contează că am făcut această operaţie de «rebranding» (cum preţios se spune mai nou) în deplină inocenţă şi necunoştinţă de cauză. Există o răsplată şi pentru naivi & sentimentali (sau pentru această parte din noi). Să fii, însă, sigur: plăcerea, bucuria de a vă scrie (atunci) au fost infinit mai mari decât satisfacţia de acum, când constat că am realizat auxiliar & *malgré soi*, ca monsieur Jourdain («modelul» meu în cele culturale – am ajuns «burghezul intelectual») şi o reuşită operaţie de autopromovare.”

Transformarea colocviilor amicale în spectacole în aer liber vine şi din refuzul de a apela la topica mlăştinoasă a cârdăşiei:

„Contestă-mă, dar nu mă duşmăni, ironizează-mă, dar nu mă urî! Nu mă trage înapoi în mlaştina ipocriziei fraternale, în cloaca adevărului care trebuie să rămână între noi”.

În limba română, topica e liberă, iar permutările posibile nu schimbă sensibil înţelesul frazei. *Umanitatea* însăşi, calitatea-de-a-fi-om, ascultă de aceeaşi libertate românească a *situării* (de discutat şi dintr-o perspectivă istorică, destinală). Astfel, „suntem oameni” ori de câte ori numărăm un

gest nobil, stăpânirea de sine, respectul pentru rădăcinile culturale şi pentru *legea morală*, generozitatea, grija pentru aproape. Dimpotrivă sau complementar, „oameni suntem" – cu o aparent nevinovată inversare a topicii – când avem de mărturisit compromisuri, rătăciri trecătoare, intoleranţe, dar şi o toleranţă excesivă, motivată circumstanţial. Dacă „oameni suntem", vom accepta că *trecutul nu e trecător, însă trebuie mereu lăsat să treacă*. În numele Trecutului, nu poţi cere derogări de la faptele Prezentului şi nici nu eşti, automat, Judecătorul. Fraternitatea la care invită Muşina e una a jupuirii şi a dezpieliţării, nu cu orice preţ, ci cu preţul ieşirii din complicitatea joasă. De aici îngrijorarea că girul celor doi „fraţi" l-ar putea face să slăbească vigilenţa, să se încreadă. Prilej, cum se întâmplă la fiecare pas în scrisori, de mai cuprinzătoare meditaţiuni:

> „Uneori, nici nu-ţi dai seama când începi un lucru, apoi treaba merge de la sine, şi merge, şi merge... până te plictiseşti sau, mai rău, până se plictisesc ceilalţi atât de tare, încât sictirul lor vine peste tine, ca un tsunami lent, dar implacabil. Când treaba iese bine – cum, se pare, a fost cazul cu epistolele către tine, Virgil – e incorect să te opreşti: faţă de voi, faţă de revistă, faţă de cititori; unde mai pui că noi am fost crescuţi în cultul datorinţei ardeleneşti, al lui «dacă-i musai, îi musai». Dar eu mai sunt şi ceva poet; redundanţa, de la un punct încolo, mă scoate din minţi, mă descompune sufleteşte – or, în scrisori, tind să mă repet, să spun mereu altfel aceleaşi lucruri. Poate că idei aş mai avea, pe undeva prin cotloanele minţii, dar am obosit să mă prefac că vă scriu, ţie & lui Virgil, numai ca să mă arăt ce inteligent sunt, numai ca să fericesc naţia şi viitorimea cu roadele minţii mele. Neam sărac, când avem un lucru cât de cât valoros, apoi tragem de el ... purtăm pantofii până se scâlciază de tot, puloverele până se răresc, costumele până se zdrenţuiesc la extremităţi... Foarte ne-postmodern. Foarte ne-american. […] Am ţinut-o cu scrisorile vreo 7-8 ani, dar poate că e momentul să mă apuc de altceva. Sau, mioritic, pur şi simplu să nu mai fac nimic. Un fel de asceză publicistică".

Detaliul de scrisoare personală din timpul întâi e proiectat, în timpul doi, pe un ecran care îi arată subtextele şi lasă la vedere aplicabilitatea, corespondenţele, link-urile cosmice, aş zice.

Îngrijorării de mai sus i se alătură, iarăşi cu un compas deschis la maximum al desenului, spaima de vorba goală, de primejdia de a deveni el însuşi un *guru-ţaţă*:

> „Deosebirea între un guru, un rishi adevărat, premodern, şi un guru mediatic e că primul vorbea foarte puţin şi răspundea (când răspundea) numai la întrebări esenţiale, în timp ce ultimul e un fel de guru-ţaţă, care se bagă-n toate şi le ştie pe toate. Normal: în primul caz era vorba de meditaţie, de gândire, de iubire de înţelepciune, iar în al doilea la mijloc e doar pălăvrăgeală şi iubire de apariţie (aparenţă)".

Muşina nu *autoritatea* enunţurilor şi-o vrea consolidată, ci *sinceritatea* nuanţată, reflexivitatea:

> „Pe de altă parte, profesoratul îndelung (mulţi suntem şi profesori) îţi induce ideea că toată lumea te va asculta, de drag, la fel cum te ascultă, de nevoie, studenţii sau elevii. Epistolele, între altele, m-au ajutat să scap de această boală profesională. M-au ajutat şi să scap de obsesia de a produce discursuri «sigure», «beton» (deci inevitabil plate), pentru a avea întotdeauna dreptate. Numai că risc să cad din lac în puţ: să cred că tot ce debitez/cogitez e musai interesant, are haz, le dă celorlalţi de gândit. Că, chiar dacă n-am dreptate, măcar dinamitez inerţii, deschid noi perspective, pun pe tapet «cestiuni arzătoare» ş.a.m.d, ş.a.m.d." şi „Mai nou, chiar când sar peste cal, în epistolele către voi, am senzaţia că o fac demonstrativ, întru învăţare, paideumatic (era să zic pneumatic – pentru că există adesea, în cele intelectuale, o mecanică de pompă cu aer; sau – în scrisori – e vorba mai degrabă de un «rest» al respiraţiei, al pulsaţiei emoţionale ce mă cuprinde când vă scriu? Ce bine ar fi.). Bref: că dau lecţii. Or, numai asta nu vreau să devină epistolele-mi: lecţii. Avem destui guru culturali, tătuci filosofici, ingineri ai sufletului omenesc, destui şefi de clanuri intelectuale, destui genialoizi în acţiune".

Monologând, însă cu imaginea colocutorilor în minte (amândoi lucizi cu asupra de măsură, în stare de aprofundări şi digresiuni subtile, dar şi cu acul dulce-veninos al sarcasmului la îndemână), Muşina îşi ia, periodic, măsuri de prevedere. Senzaţia de pălăvrăgeală se poate ivi în marginea unui discurs *a cappella*, cum este sau pare cel al autorului de scrisori fără răspuns la vedere. Însă posibila redundanţă despre care vorbeşte e exact cea care conservă, pentru cititor, picantul sentiment al privirii prin gaura cheii la lucruri secrete, nu pentru oricine de văzut şi ştiut, dar care, iată, ce bine că au ajuns în gura lumii. Sfatul de taină se petrece într-un iatac cu pereţi de sticlă şi cu difuzoarele date la maximum, *duplicitate* scenică extrem de gustoasă şi care explică, printre altele, succesul la public.

Am reţinut şi marginaliile la jurnal şi moda sa:

> „Am căzut amândoi de acord că jurnalul e nu doar o specie incertă, ci şi un produs perfid, care vrea să controleze prezentul, mizând pe un lector din viitor, care n-are de unde să ştie cum s-au petrecut lucrurile cu adevărat. Un fel de «documentar» falsificat din start, o lungă & sentimentaloidă pledoarie *pro domo*, mascată în înregistrare «obiectivă», «în orb» a ce ți s-a întâmplat în ziua ce tocmai a trecut. O pledoarie fără contra-pledoarie, *dacă* (e cel mai adesea cazul) cel «încondeiat» de tine nu ține şi el un jurnal. Normal ar fi ca *toți* să ținem jurnale, iar viitorimea să se descurce cum o putea. Dar nici jurnalul «autist», al celui centrat pe sine, nu-i mai breaz: tot auzindu-l pe autor (mai exact, citindu-l) cum se zbate, se strofoacă, ce *mari* probleme, angoase, lecturi, proiecte are, ajungi să-l crezi genial, aproape fără argumente...”.

Jurnalul eternizează şi dă greutate unor fleacuri cotidiene pe care le trec cu vederea protagoniştii înşişi, iar istoria mare nu le reține în nici un fel. Cu o poetică extrem de „relativă” în ciuda repetatelor circumscrieri teoretice, jurnalul intim este, esențial, *transcriere*. Jurnalul nu se scrie ca să *spui ceva*, ci ca *să fii aici.* Fascinația îi stă în iluzia întreținută cotidian că (mai) *eşti* şi ai un *rost* de vreme ce, iată, laşi urme (pe hârtie). Mica ficțiune a jurnalului, a memoriilor, a mărturiilor, chiar şi a scrisorilor literare are ambiția de a propune ca lume mărunta, cotidiana, nesigura de sine, prăpăstioasa viață a individului. Însă, în cazurile fericite, a unui individ bine situat pentru a accede la imaginea Lumii. Încântata de sine dezîncântare a egografiilor cade perfect pe deruta omului micşorat al mileniului trei. Ca mărturie – oricât de subiectivă, de parțială, de contestabilă – pot spune ceva despre un timp şi un loc. Rețin un dezacord, înregistrează un consens.

Ei, bine, în marginea scrisorilor pline de miez, de haz, de fiere îndulcită, de fițe şi incuri ale lui Muşina se poate divaga la nesfârşit. Adesea, dublându-le inutil mesajul, nu şi „spumoşenia”. Cum bine zice:

> „Despre cele pe care nu le poți exprima clar, mai bine să taci (citat aproximativ, din memorie, tovarăşi filozofi care umblați cu breviarele la voi!)”.

Sau, zic eu, vorba veche a românului:

> „Mai bine taci, de nu poți spune ceva mai bun decât tăcerea!”.

Ceea ce şi fac, cu gândul că cititorul cel mai bun îți este cel care tace prelung, ruminând scrisorile/înscrisurile tale vorbarețe.

O. Nimigean[45]

Efectul de tunel. La cea de-a patra ediție a *Zilelor prozei la Cluj* (8-9 octombrie), s-a ajuns la încheierea că 2010 e, (aproape) indiscutabil, anul prozei. Argumentele au adus în discuție cărțile cele mai *tari* ale zilei, una tot revenind, cumva din *off* (autorul şi cartea lipsind amândoi de la sindrofie), şi insinuând bănuiala că ar concura pentru primele locuri în top: *Rădăcina de bucsau*, romanul lui O. Nimigean (2010; prefață de Bogdan-Alexandru Stănescu).

Dincolo de planta cu nume cam nipon din titlu (las'că nici varianta din dicționar nu mi-e mai familiară, *bucsăul* nu face parte din ierbarul meu!), nu rezona nimic. Îi ştiam autorului numele şi îl întâlnisem ici-colo prin reviste, cu poezie ori proze, fără să mă opresc din frunzărit. În general, sunt reticentă la „pomul lăudat" (n-am citit *Mortido*, cel premiat în 2003) şi mă pregăteam pentru dezamăgiri. Ştefan Manasia mi-a împrumutat exemplarul lui. L-am dat gata (romanul, nu pe Ş.M.!), cu toate prejudecățile la prejudecăți anulate încă din primele 10 pagini. E neaşteptat de rară ştiința de a începe bine o carte. Celebra „prima frază", după care, dacă e cea chemată, totul curge şi se aşază în „desen", nu e în zadar celebră.

Revenind la titlu, lămurirea autorului, luat la rost şi pe blogosferă pentru exoticul *bucsau*, nu mă ajută prea mult. Trimiterea la *Cartea lui Iov* îmi sugerează doar o legătură intertextuală pe ideea de suferință, vină şi nevinovăție, păcat şi pedeapsă, nu neapărat necesară cititorului care sunt. Cu traducerea lui Cornilescu şi situarea sa anticanonică, dornică să cerceteze şi să înțeleagă, mai vin de-acasă, dar aleg să-l citesc pe Nimigean în singurătatea sa violent expresivă.

O. Nimigean îşi lucrează cartea pe urmele unei priviri amănunțite şi picturale. Conceptivă şi introceptivă, în egală măsură, ea explorează cât mai multe detalii reale, descrise în minuscule monografii, cu speranța că la capătul drumului se va revela un adevăr al celei mai stricte interiorități (vezi, de pildă, desele scrutări ale trupului cu „impresia acută că sunt pe punctul de a înțelege un fapt de importanță capitală, care mă va reda altfel mie însumi"). Există o anume aplecare spre pictural în proză, tot aşa cum există o aplecare spre epic şi narativ în pictură. S-ar putea numi şi arta-detaliului-care-face-sens, dar şi ştiința aglomerării riguroase a detaliilor în căutarea unor sensuri ultime. O foarte specială şi extrem conotativă forfotă

a fragmentelor în mişcare browniană/breugheliană sugerând în fundal *marele design*, dar şi singurătatea incurabilă a omului în căutarea de sine. Forfota convine *călătoriei* capricioase şi libere printre cărți, întâmplări şi amintiri, dar şi bănuielii/credinței că totul se leagă de tot, într-o țesătură cu înțelesuri infinite, şi că, deci, cioburile vor rotunji ele singure un înțeles, chiar dacă vor părea şi chiar sunt, de multe ori, lăsate în suspendarea lor deschisă. Această privire mijită – cea care focalizează vederea printre pleoape strânse – imită *calea* amintirilor provocate: lucrează cu un detaliu, cu un *semn memorativ,* fixând privirea „interioară" pe un obiect sau pe o secvență dintr-o întâmplare, până generează în jur, rând pe rând, alte obiecte, detalii, sentimente, stări, culori, mirosuri, transportându-te *acolo*. Fiecare îşi păstrează trufaşa autonomie, dar acceptă vecinătăți, înrudiri, consensuri fie şi provizorii. Privirea ațintită se mişcă în spațiul „lecturilor" tale existențiale dând aproape fizic la o parte uitarea aşternută pe lucruri ca un praf gros. Pe câteva detalii „reale", țese liber şi legitim istorii întregi.

Liviu Negrese primeşte un semnal laconic şi imperativ dinspre mama suferindă, excepționalul personaj Hareta. De unde până atunci se afla scufundat în supa căldicel-abulică a unei iresponsabilități vagi – nici căsnicia/iubirea, nici profesiunea nu-l ținuseră legat şi în echilibru, o suspendare vidă îi lăsa disponibilități largi şi fără frunte – personajul intră brutal în slujbă thanatică:

> „Izbesc uşa înțepenită cu piciorul. Cobor din tren. Efectul de tunel".

Aşa începe viața/con-viețuirea cu moartea mamei sale. Acest drum spre moarte, spre realizarea ei în paşi mici şi ezitanți acoperă toată cartea. Nimic patetic, însă. Prozatorul joacă o exasperantă luciditate implicată, secondat perfect de o mamă plină de capricii şi incuri, luându-şi şi ea, încet-încet, în serios rolul de animal pe moarte. O vreme, personajul mai are legături cu ceea ce fusese înainte de ucenicia sa thanatică. Incursiuni în trecut, suferințe din iubire, orgolii sunt inventariate cu un ultim efort al păstrării în inocența nemuritorului.

Pudoarea cotidiană slăbeşte progresiv. Între cei doi, mamă şi fiu, se joacă şi infernul tandreței, ca la Alain Bosquet, să zicem, dar în registru rustic, cu iubirea maternă/filială hărțuită de sâcâieli, enervări, exasperări, care, în mod paradoxal, strâng legăturile, nu le slăbesc, accentuează similitudinile dintre încă-tânăr-şi-viu şi bătrân-pe-moarte. Între sănătos şi bolnav. Impudoarea

existențială se întinde ca o igrasie pe peretele viului. Scenele sunt de o duioşie sfâşietoare, fără nimic sentimental-melodramatic. Parantezele unei mici conştiințe ironice pun bemoli când se iveşte patetismul şi lărgesc perspectiva când lacrima e gata să țâşnească minor. Plânsul e bine ținut în miezul cel mai tainic al ființei, acolo unde nici rugăciunea lui Cleopa, invocată laitmotivic, nu are acces şi efect.

Alături de mama muribundă şi cuceritor mucalită în capriciile ei nesfârşite, personajul învață să moară. Deprinde gândul morții intravitale, schimbă lista priorităților sale. La început, încă păstrează distanța. Înregistrează „rezultatul ilar al unei chimii a umorilor", se urmăreşte la rece, cu o precizie de fotografie ori de filmare cu încetinitorul, în cele mai mărunte gesturi de asistare a neputinței mamei bolnave. Constată alb că vaietele mamei

> „se derulează ca un fel de protocol obligatoriu, adică, eşti bolnavă, te vaieți, n-ai voie să stai cu limba în gură. Mama o face temeinic, gospodăreşte, măsurat, atentă la nuanțe".

Se teme de o apropiere prea mare de mama cea periculos demisionată din rolul de ocrotitoare şi acționând ca mesager al finitudinii:

> „Pulsează, oare, altceva, mai eterat, dincolo de alerta fondului nostru genetic comun… lângă ea adulmec vuietul unei energii tribale, carne din carne şi sânge din sânge, de care aş vrea să mă despart".

Amenințat, încearcă să eludeze spaima de moarte prin „evaziunea în cotidianul mărunt" şi constată „simultaneitatea noninterferentă a celor din afară şi a celor din interior". Neamestecul e, însă, provizoriu. Încă se mai poate retrage în odaia copilăriei, jucând neimplicarea adăpostită:

> „Rămân în penumbra liniştitoare. O penumbră ca o armură. Instinctul de vizuină. Să te retragi, să te ascunzi, să te destinzi în adăpostul secret".

Trepte tot mai alunecoase îl coboară spre miezul lucrurilor. E captiv fatalmente în materia organică, trupul îl ignoră, îşi vede de-ale lui, pregătindu-se să-i dea lovitura de grație: voința nu face față chimiei iraționale a trupului –

> „Cunosc teoretic întregul mecanism. De ce naiba nu mi se atenuează reacțiile mentale şi, mai ales, cele fiziologice, frica şi tremurul mâinii, tăierea genunchilor, chircirea testiculelor?!”.

„Îmbolnăvit de deces”, cu moartea „ca o felină la pândă”, personajul cade periodic în amintire. Fie în amintirea nostalgic-recuperatoare a unui timp fericit, fie în amintirea scrutătoare a relațiilor şi situațiilor traversate în goana vieții de adineauri:

> „Memoria m-a prins în curenții ei, în hula ei”,

e un tezaur de dereticat. Cartea morții *in progress* e traversată de nenumărate inserții în prezentul social, politic, monden, de personaje bine lucrate, cu voci şi caractere specifice, inconfundabile. Un demon malițios sau un înger ghiduş comentează din *off* scenele cele mai încărcate emoțional, mai declamativ-filosofice:

> „Existența mea nu e ceea ce se cheamă o *existență tragică*. Nu în primul rând. (Dar într-al câtelea? – Într- al paişpelea! Mulțumit? Nu!)”.

În relația cu Zelda, visează un discurs al degetului pe rană, salvat din mâlul prejudecăților şi al vorbelor de-a gata:

> „În rezumat: sex, adăpost, hrană, poziție de putere în trib. Or, rezulta că eu nu-i ofer nimic din toate astea. (Dar ce-i ofereai în afară de «Nu e vorba de asta?» – Taci, că te plesnesc!)”.

Ca Ştefan Gheorghidiu, se recunoaşte un inadaptat care invidiază „vitalitatea carnasieră” a celorlalți, ajunşii, dar „nu-i judec. Pun nişte întrebări”. Amintiri din copilărie, aurii, înmiresmate se întretaie cu o seninătate abstrasă, plus

> „inconfort etic în bolgia fetidă a tranziției şi compasiune pentru semenii şi nesemenii mei, luați de vârtejul acestei lumi scăpate din frâu”.

Evocă tot mai detaşat, mai prins de exercițiul morții experimentate strâns prin asistarea mamei, amestecul de

> „maximalism moral al anticomunismului cu tezele pragmatice ale economiei de piață”,

totul eşuat în „efluvii de frățietate” etilică şi muci. „Până a doua zi rămâneau doar mucii.” Existența nu e decât un

> „război cu fricile cotidiene, cu mizeriile trupului, cu sincopele voinței, cu imposibilitatea deciziei”,

război cu final implacabil. Moartea cotidiană îl învață „legea lungului nasului”, de atins prin desprindere de dogme. De discursul care te poate fura şi înlocui.

Personajul mamei Hareta însoțeşte şi precede progresiva angajare a fiului în studiul morții/vieții. Demnitatea ei gureşă (aş asemăna-o cu madam Delcă, celebra Vica din *Dimineața pierdută* a Gabrielei Adameşteanu, având în comun amestecul de privire razantă, la nivelul cel mai de jos al mişcărilor omeneşti, cu capacitatea de a prinde ca din zbor esențe, de a identifica, direct ori în ecou, înțelesuri memorabile şi, nu de puține ori, tainice) față în față cu trădările trupului, cochetăria înduioşătoare, rolurile feminine în care e distribuită de prozator, cu ipostaze dintre cele mai felurite, aproape aiuritoare prin diversitatea complexă a nuanțelor puse în joc, dar şi irealitatea burlescă a situației, fiul îngrijind/ocrotind mama pe moarte, sunt instrumente de fină construcție autoreflexivă. Iminența morții mamei antrenează spaime, coşmaruri, derute, într-un tunel de umori şi reflecții savante, rapid înscrise în caietul „Moleskine”. Întârzierea ei temporară – căci intervine o calmă convalescență şi o reînvățare, o recuperare a gesturilor tradiționale dintr-o gospodărie rurală, aproape de pământ – introduce în rețetarul de traversat zilele farmecul lucrurilor mărunte, bucuriile minimale şi o anume seninătate. O ştiință proaspăt deprinsă a morții intravitale. Efectul de tunel nu-şi atenuează amenințarea, dar se umple de luminițe.

Dora Pavel[46]

Trilogia deshumării. Am scris despre poezia Dorei Pavel, remarcând mai ales cadrele sofisticate în care se refugia o sensibilitate nesigură de propriile-i resurse sau, poate, vag conştientă că nu acesta îi era drumul. Am scris apoi despre *Agata* m*urind* (2003), roman care marca intrarea, surprinzătoare, în scenă a unei prozatoare de vocaţie, căreia poeta, e limpede acum pentru toată lumea, dar mai ales pentru Dora Pavel însăşi, îi fusese haina prea strâmtă şi provizorie. Fantasmele au acum şansa unei remanieri de fond, fie şi oarecum întârziate. Urmează un thriller abisal, *Captivul* (2006), care, spuneam atunci, la apariţie, iese decis din zona, destul de limitată stilistic de altminteri, a „sexului care vorbeşte". Nu despre libertăţile simţurilor este vorba, ci despre visceralitatea grăitoare – căci cu frunte şi cu verb –, gata să-şi asume căutarea disperată de sine (vezi „monitorizarea" vânătăii şi hotărârea Zedrei de „a se lăsa în voia trupului"). Nu descrierea unei *vieţi secrete*, de alcov exhibat, o vom găsi în *Captivul*, ci încercarea disperată şi simfonică a fiinţei de a ieşi din ipocrizie, din ipocrizii. A apărut apoi *Pudra* (2010). L-am citit, l-am recitit, fără a reuşi să ies dintr-o stare de perplexitate interpretativă. Tema morţii îmi era/îmi este familiară nu doar fiindcă socotesc muritudinea calitatea mea fundamentală, dar şi fiindcă, pentru cele două volume din *Ştiinţa morţii,* citisem o bibliografie a morţii uriaşă. *Pudra* o dezamăgea pe „degustătoarea morţii" care sunt. Nu-i găseam locul şi rostul alături de celelalte două romane ale Dorei Pavel şi nici n-o asimilam uşor obsesiilor sale, pe care credeam că le identificasem deja.

Am amânat cronica până când scrierea ei devenise aproape imposibilă (cum se întâmplă cu scrisorile la care nu răspunzi pe loc, după o disciplină din alte vremuri a corespondenţei). Pierdusem pasul, ritmul. Recitindu-mi vechile texte în căutarea unei *chei*, lucrurile s-au limpezit ca prin farmec. Scrisesem în cronica la *Agata murind* cât de ratată îmi părea scena cimitirului năruit, a deshumării. Dar tot acolo notam că, în fond, tot romanul e deshumare, dezgropare, dezvăluire, scoatere la lumină, chiar dacă dezinhibarea e parţială, iar „acoperirile" la care simte nevoia să recurgă prozatoarea sunt prea multe, excesiv de supuse modei zilei care pretinde, neinspirat şi în contratimp cu mersul istoriei, apelul la diverse teme aşa-zis anti-comuniste: închisori, arestări, antisemitisme şi xenofobii, oprimări şi despotisme. Mai observam că din această aproape involuntară ambiguizare, din deturnarea sensurilor cărţii se naşte atmosfera de coşmar perpetuu...

O spun acum, la reluarea lecturilor: cele trei romane deja apărute, *Agata murind, Captivul* şi *Pudra*, alcătuiesc o excelentă *trilogie a deshumării*. Astfel privite, ele fac sens, au logică şi profunzime, un *schepsis* anume. Îmi amintesc în treacăt că una dintre cărțile poetei de odinioară se numea – premonitoriu? programatic? – *Poemul deshumat*. În cel dintâi roman, o deshumare „pe bune" e pretextul care legitimează sondări ale trecutului în cele mai teribile şi oprimante înfățişări ale sale. În *Captivul*, deshumarea se traduce prin tema dublului, a *alterului*, a unui celălalt îngemănat, pe care apropierea îl face asemănător şi interpretabil în oglindă. În fine, *Pudra* închide trilogia. Deshumarea nu mai e colectivă şi nici măcar dublă, ea devine autodeshumare, se individualizează, îşi acutizează ațintirea, scormonirea e în carne vie. Pudra sugerează strident şi ambiguu totodată masca, figura de ceară – înstrăinarea de sine inevitabilă. Carasiniu tentează o identificare după ceasul al 12-lea a matrioştilor constitutive, o integrare a eurilor sale disjuncte. Personajul nu încearcă reintegrarea socială (cum o face, de pildă, cel al lui Petre Bokor, dintr-o *humorescă* a sa, deşi rezultatul e la fel de nul şi în cazul său), el nu se grăbeşte să reînvie. Înainte de a se întoarce, dacă *întoarcerea* e cu putință, vrea să ştie exact pe cine a purtat/poartă cu sine. Ocoluri largi, destăinuiri nesfârşite, nefireşti, recuperări în straturi ale memoriei îl conduc spre un final aproape previzibil. El nu se poate întoarce decât în cimitir, rolul a fost jucat, zarurile au fost aruncate. Ieşirea din automatismele vieții sociale prin simplul şi oarecum banalul accident al morții clinice aruncă în aer consistența personajului. Sondările sunt, poate, din nou, prea lungi, prea insistente, holbaneşti. Însă în logica trilogiei, aşa şi trebuie să fie. Coşmarul se instalează implacabil, dar cu stranie seninătate. Ca în *Clasa moartă* a lui Kantor, chemate la apel, eurile succesive se dovedesc moarte, simple figuri de ceară. Şi-au pierdut substanța, prezentul nu le recunoaşte, trecutul nu e remaniabil decât în iluzie. Reînvierea e inutilă, ființa s-a golit de miez.

Spectrul muritudinii e cel care conduce romanele enervant de bine scrise şi exasperante ale Dorei Pavel. Obsesia pământului, a țărânei care acoperă, ascunde, înghite e copleşitoare. Deshumările tentate în trei variante de excavare eşuează. Ca la Rebreanu, în *Pădurea spânzuraților*, Eroul ei generic trece, coborând, prin trei ipostaze din ce în ce mai înguste, mai aproape de miezul ființei. Colectivitate, familie (cuplu, marital ori fratern, nu importă), individ.

În *Agata murind*, comunitatea „află” despre sine că e muritoare. Gropile deschise impudic – din perspectiva unei vechi, durabile civilizații a ascunderii şi a decenței – sunt contracarate iluzoriu prin trimitere la scandaluri foarte violente ale viului. Angrenată în gesticulația orgoliilor, a vanității, a jocurilor pentru Putere, ea, comunitatea, spune despre sine că e vie, că, la nivelul omenirii în întregul ei, trecătoare e Moartea, nu Viața. Inserțiile de „epocă” – urmăriri, interdicții, teroare etc. – nu fac decât să atragă/distragă atenția. Dozate cu o artă a detaliului remarcabilă, ele ascund dezvăluind tonurile hiper-sexuate, şi acestea „probe” de vitalitate în marele dosar al Morții. Ici colo, poeme-ecorşeu, autonome, frumoase şi conotante în singurătatea lor, dar lăsând povestea în urmă, rătăcită printre senzații („venind întins către tine, întins şi tot atât de nesățioasă ca mine, nesățioasă şi tot atât de fără măsură, ca o sălbăticiune plutitoare, *senzația*”).

Spuneam că, în *Captivul*, Dora Pavel construieşte migălos, sub lupă. Romanul urmează un plan cântărit până la detalii farmaceutice şi urmăreşte o *țintă*, care îşi păstrează, însă, misterul/farmecul şi după ce ultima filă a fost întoarsă. Prozatoarea ține povestea în frâu cu o siguranță aproape sufocantă, contracarată impecabil de frazarea melodică, amplu cadențată, atât de proprie deja autoarei. Incertitudinea e prinsă în lanțuri de mici certitudini, nimic nu are un singur înțeles şi o singură istorie. Cuvintele se aşază unul după celălalt ascultând ca de o stranie predestinare. Identificam şi simptome ale unui neo-existențialism de coloratură psihanalitică, în sensul interogării elementelor postmoderne de pe poziții existențialiste, angoasa fiind deopotrivă identificată şi acceptată, absența oricărei soluții/salvări fiind, în mod paradoxal, energia armonică prin care se întrevede o posibilă reintegrare a ființei fragmentate căci abandonate dezinvolt şi amănunțit crizei. Gemenii, frate şi soră, sunt legați mult dincolo de semnificația tradițională a *jumelitudinii* – sunt fețe ale uneia şi aceleiaşi ființe. Maturul e cel care „vorbeşte”, el rememorează *acum*, în prezentul textului şi „în gând” – precizare în măsură să năucească prin perspectivele pe care le deschide, căci amintirea şi dorința se slujesc în jocuri liber-tensionate ale detaliilor. Ca în cazul poemului marelui inchizitor dostoievskian, citim un text care îşi proclamă de la început inexistența. Zigu vorbeşte „în gând”, aşadar totul se întâmplă între euri neintegrate în căutarea febrilă a unui echilibru târziu şi inutil. Povestea lui e rememorare şi dorință, în egală măsură; e „mincinoasă” şi tatonantă şi de aceea tragică. Fratele *se* povesteşte surorii, povestind-*o* din unghiul ambivalenței

destinale. Nu există *un* adevăr, ci mereu mai multe – suprapuse, contradictorii, remaniabile. Retrăirea e interpretare, deci trăire altfel, din altă perspectivă, a unei întâmplări fondatoare. A fi *cineva* înseamnă mereu a fi *altul*, celălalt, cel construit în seama materialului furnizat de memoria individuală ori colectivă, de fantasme. Într-o carte despre captivitatea destinală, *locul* nu putea fi decât, aproape în descriere strindberghiană, închisoarea, casa de nebuni, morga, adică *pământul* şi cea mai fidelă oglindire a sa, *teatrul*.

Captivitatea e starea firească şi tensionată a tuturor personajelor prinse între gratiile privirii scrutătoare. Totul *este* în straturi scormonite, despuiate, sondate în mini-parabole de un realism atroce. Metafore care descriu punctual taine şi de nespusuri se înlănțuie în cețoase decoruri interpretative. Spectacole ale neadaptării abil încatenate, suprapuse în ample frazări dodecafonice. Povestea curge vâscos şi fascinant, ca o miere groasă, dar nu exclude acute, note false, rupturi, sfâşieri. O melodie suplă şi scrâşnită, cu un mic zâmbet grimasă la colțul fiecărei pagini.

Verbalizarea e exersată ca metodă de cunoaştere. Şi ca legitimare prin celălalt: „În singurătate este imposibil să fii mort” (Bioy Casares). În singurătate, cel închis – indiferent unde, căci toate locurile pot fi/chiar sunt închisori: arestul, spitalul, teatrul, familia, grupul, boala – îşi caută, bâjbâind, conturul. Dezpielițarea eşuează căci scena e una a împielițărilor în lanț. Diferența e valabilă doar la distanță? Foarte aproape de tine, te descoperi inevitabil ca fiind altul, celălalt? Oricum, Carasiniu nu pleacă nici o clipă din cimitir. Auditoriul său e de formă, el nu poate vorbi despre sine în fața oglinzii fiindcă *masca* e deja definitivă şi... moartă. Pentru ca verbalizarea să fie „sonoră”, deşi e limpede că, în cele din urmă, tot „în gând” se petrece *deshumarea* de sine, fie şi doar în gândul prozatoarei abisale, sunt introduşi câțiva fragili şi abulici, căci de mucava, ascultători. Doar aşa se explică imposibil de lungile monologuri, neverosimilele destăinuiri în fața unui public fără chip. S-a spus că ar putea fi vorba despre celebra derulare a întregii vieți în ultimele clipe de viață, în zona dintre viu şi mort. Actorii, nebunii, muribunzii sunt captivi în roluri şi pot muri oricând – căci moartea e menirea lor! – străduindu-se să joace credibil, *adevărat*. Când rolul e interpretat perfect, se moare. Acrobatul pe sârma întinsă între clădiri, din *Captivul*, e o metaforă în plus, o nouă cheie. E sugerată echilibristica relației duale (cu sine şi cu celălalt), multiple care defineşte – vag, imprecis, dibuind mereu nuanțe şi paşi – viața însăşi, ființa

alunecoasă, alunecând spre moarte. Incursiunea abisală nu are limite securizante, se joacă fără plasă.

Revenind, în *Agata murind*, secvențele erotice, bine scrise, se decupează cumva de la sine, fracturează povestea, o fragmentează şi o pot chiar eclipsa. Ele sunt *îndrăzneli* pentru autoare mai întâi şi îşi păstrează forța de şoc. Eroina se află la vârsta adevăratelor – fiindcă rămase singure, fără suport în realitate, fără compensații – *fantasme*, e animalul pe moarte (cum ar spune Philip Roth) care imaginează şi trăieşte poveşti ratate. O face cu talent şi neruşinare, căci vârsta are privilegiile ei. Dar poveştile sunt ascunse, deghizate, scrie încă despre fructul oprit, n-a ieşit decât iluzoriu din zona tabuurilor. Avem de-a face cu nişte poeme-ecorşeu, autonome, frumoase şi conotante în singurătatea lor, dar lăsând povestea în urmă, rătăcită printre senzații („venind întins către tine, întins şi tot atât de nesățioasă ca mine, nesățioasă şi tot atât de fără măsură, ca o sălbăticiune plutitoare, *senzația*"), se face analiză oarecum în genul autoinhibant, artificial al prozei lui Anton Holban. În *Captivul*, nu despre libertățile simțurilor este vorba, ci despre visceralitatea grăitoare – căci cu frunte şi cu verb –, gata să-şi asume căutarea disperată de sine pentru a ieşi din ipocrizie, din ipocrizii. Prozatoarea lucrează cu *constrângeri* alternate cu libertăți, fiecărui gest îi răspunde un contra-gest. Nimic nu are un singur înțeles şi o singură istorie. Gemenii, frate şi soră, exersează nu doar reflectarea lor dublă şi de semn schimbat, ci şi excepționale răsfrângeri erotice, cu nuanțe incestuoase. Chiar şi *Pudra* e o poveste despre trup şi viața sa oarecum autonomă, iar iubirile gerontofile aduc accentul crizic care să legitimeze detalii altminteri tăcute. *Do not cross* (2013), cu iubirea dintre doi bărbați, depăşeşte excentricitatea homosexualității (astăzi deja un subiect acceptat până la a deveni banal, adică firesc). Excelent descrisă, cu impudori de o mare finețe a expresiei, povestea rotunjeşte poemul trupului care se recunoaşte şi se descrie în cele mai secrete vibrații ale sale.

Într-un interviu, prozatoarea mărturiseşte:

> „Tot ce mi-am dorit a fost să scriu o poveste de dragoste frumoasă şi cred că mi-a ieşit. Şi am scris-o absolut relaxată. Întâmplător, ea se consumă între doi bărbați"

şi

> „o sintagmă care a mai fost vehiculată legat de romanele mele: *sexualitate deviantă*. Cred că la mijloc e o falsă înțelegere a termenului *deviant*. Romanele mele nu conțin decât *sexualitate umană*, între oameni, cu oameni. Or, eu cred că nimic din ceea ce se petrece strict între oameni, din punct de vedere sexual, nu are cum să fie deviant".

O precizare de extremă însemnătate pentru receptarea mesajului. Cărțile Dorei Pavel nu despre captivitatea la propriu vorbesc, ci despre aceea în prejudecăți care pun în pericol uniunea dintre trup şi spirit secondată de verbul expresiv şi liber. Altfel spus, pentru a contracara prejudecăți cronice, prăfuite sub uitare şi inerții, eclipsate în goana zilei, Dora Pavel alege să descrie variante acute ale relației omului cu propirul trup pentru a atrage atenția asupra normaluitățți de care s-a privat inconştient şi nesăbuit. Reflectoarele sub care e arătat trupul sunt scandaloase în percepția opiniei publice. Scandalul – incest, lesbianism, moarte clinică, homosexualitate – pune pe gânduri şi poate avea ca urmare o reconsiderare a locuinței prime şi ultime a omului. În viața reală, nimic din ceea ce se petrece între doi oameni în intimitate şi de comun acord nu e nici pornografic, nici pervers. Dar asta nu înseamnă că lucrurile sunt la fel de nevinovate dacă se întâmplă anume şi apăsat în văzul lumii. O anume pudoare e necesară şi chiar obligatorie pentru buna conviețuire. Nu toate părțile/funcțiile trupului sunt numai bune de pus pe tarabă. În literatură, însă, senzualitatea, fie şi excesivă, descrierea „fără perdea" a manifestărilor sexualității nu cad în pornografie dacă sunt detalii ale unui întreg. Scriitorul de talent le foloseşte ca ingrediente „tari" pentru a contura psihologii, pentru a vorbi despre viață, moarte, spaime, extaze, înfrângeri, înfiorări. Un Henry Miller, un D.H. Lawrence, un Philip Roth ori un Marcel Moreau transcriu sexualitatea cea mai frustă cu o directețe expresivă pe care doar talentul o poate atinge. Ea, sexualitatea, e una dintre fețele definitorii ale omului, nicidecum singura. Doar aglomerarea de vulgarități care nu spun *ceva despre om* dincolo de simpla şi grosolana exhibare este pornografică.

În *Do not cross*, captivitatea nu-i e deloc neplăcută eroului. Nici de captivitatea în propria iubire obsesivă pentru cel care îl ia ostatic nu putem vorbi. Cum homosexualitatea nu mai e astăzi prohibită, singurele lucruri la care aş fi renunțat (dacă aş fi scris eu cartea) sunt cele vreo două sau trei fraze în care se face caz explicit de ilegalitatea primejdioasă a condiției. Nu sunt necesare cărții. Din paginile erotice se desprinde clar perspectiva pe care o propune Dora Pavel. Un elogiu de atitudine clasică, aş zice, adus

frumuseții trupului omenesc şi înfiorărilor sale infinitezimale o apropie de „privirea care creează” pe care o identificam la Camil Petrescu, acesta, în multe privințe, revoluționar. E o privire care extrage o formă din haos, modelează materia, efectele sale fiind ontologice şi cosmologice deopotrivă. Eul privitor creează lumea într-un act emfatic, subliniind rolul său dinamic în această relație eternă. Privitorul îndrăgostit îşi acordă răgazul indefinit de a exersa facultatea ruminantă a privirii în stare imaginantă. Privirea imaginatoare

> „converteşte în revelații, cum ar spune Henry James, cele mai slabe fremătări ale aerului”.

Efecte de lumină şi umbră concură la decuparea din inform a unei forme noi, la învestirea ei cu viață. Dora Pavel descrie un umăr, o linie a şoldului, un freamăt al trupului viu cu o lenos-concentrată atitudine de artist („Însă umerii. Umerii tăi. Nimic în afara lor nu colectează atât de vizibil potența virilă, întreaga recuzită de avansuri şi replici, de provocări şi respingeri, de legănări şi succesiuni controlate în legănare...”). Ea vizează

> „arta supremă de a fi frivol – fără trivialitate, fără uşurință”,

pe care o admira Felix Aderca la Camil Petrescu. Vorbeşte despre tainele şi miracolele trupului omenesc ca o fină cunoscătoare de artă. Revoluția sa nu e doar sexuală, ci larg viscerală şi mai „înaltă”, căci cuvântul ține aproape cu toate valențele ekfrastice în alertă. Şi fiindcă vorbeam de frumusețea clasică, să mai adaug un detaliu. Căldura cu care se mulează fraza pe detalii ale trupului, cu un exersat ochi haptic, mângâietor, are darul de a repune culori pe statuile de marmură antice. La ea, pielea e din nou roză, cu multe nuanțe şi umbre, sângele îşi recapătă roşul viu şi agresiv.

Ioana Pârvulescu[47]

Întoarceri. Cu *Viața începe vineri* (2009), Ioana Pârvulescu îşi încearcă mâna în roman. Cartea are o istorie prelungă, impregnarea „teoretic-

documentară” a călătoarei prin secole trecute lucrând în fundal. Desigur, e vorba, din nou, despre relația dintre *ficțiune* şi *realitate*, ambele informate bogat şi imprevizibil de *memorie* (citeşte tradiție, tensiune şi contaminare între istoria mare şi istoria măruntă, interpretare în/sub vremuri, remaniere multiplu condiționată a detaliilor etc.). Constat o anume aplecare a ultimelor decenii, nu doar la noi, înspre relocuirea înmiresmată – în sensul alerteței simțurilor puse la lucru de lectura imaginantă – a unor epoci pe care distanța în timp le-a încărcat cu atmosferă, farmec, sens, gravitate (vezi, din nou, comentariile lui Tim Adams despre refugiul în trecut al romanului englezesc de azi, istoria părând să fie „locul unde ne simțim cel mai bine”). Romanul „istoric” îşi relativizează ancorările, el nu se mai (con)centrează pe reconstituirea unei Mari Poveşti căreia i se asigură un minimalist fundal de epocă, ci, oarecum dimpotrivă, cercetează în detaliu recuzita unei perioade, aşa cum se răsfrânge ea în documentele la îndemână, cu un accent anume pe bogăția de miresme, gusturi, gesturi, costumații, cutume, „mărunțişuri” cu tâlc ale oamenilor acelei epoci revolute. Chiar dacă respectiva epocă e locuită, în realitate şi în roman, de o mare figură, aceasta are rolul unui *martor*, al unui *garant*. Ceea ce ştim deja despre cutare personalitate istorică (în sensul reținerii ei de către memoria culturală) legitimează în alb interesul pentru o secvență temporală şi oferă, totodată, o probă despre felul de oameni care se puteau naşte şi puteau trăi în epoca reînviată. E o *reconstituire* abilă şi încântată de performanțele sale, nu cu totul străină de practica detectivistică. Orice scotocire în podul cu vechituri al omenirii e însoțită de fiorul descoperirilor, de plăcerea privirii ațintite asupra detaliilor aparent disparate, de orgoliul refacerii unui întreg uitat. Prozatorul acestui gen de roman se identifică pe rând cu Personajul şi cu personajele sale, le împrumută voci, trăsături, nuanțe distinctive infinitezimale pentru a asigura diversitatea, dar şi unitatea. Faza documentării (întotdeauna atentă şi extrem de pedantă) este asimilată şi parțial suspendată, aglutinată, lumea – *illo tempore* – se naşte din nou din jocul cuvintelor potrivite care proliferează stări şi nuanțe imponderabile, deschise mai multor lecturi, minuția descrierilor ambiguizează bogat enunțurile, lectura (a autorului, mai întâi, şi a cititorului său, mai în urmă) e luare în posesiune şi germinare. Dacă ar fi să psihanalizăm (discret), întoarcerea spre un trecut *aşezat* şi calm (cel puțin din perspectiva noastră!!) nu e decât firească în epoci de posomorâre a orizontului, de opacizare a viitorului.

Despre farmec e vorba şi în *Viaţa începe vineri*. Unul cu antecedente. Astfel, revenind asupra acestora, voi spune că frumuseţea *Alfabetul*-ui *doamnelor* stă în tensiunea dintre două forţe şi două tendinţe-tânjiri. Pe de-o parte, *nostalgia* unei sinteze, a unui loc în care personajul feminin să trăiască mai bine. Ioana Pârvulescu şi-ar dori reconstituirea staturii personajului feminin istoric prin intermediul celui literar. Toate straturile, de suprafaţă ori de adâncime, de la aspect, la moravuri şi gradul de libertate şi până la nivelul temperamental, psihologic, psihanalitic, spiritual, sunt accesibile doar prin documente inevitabil trucate. Grilele, criteriile, evaluările sunt croite după calapodul unei societăţi, al unei mentalităţi masculine. Oricât de mult şi-ar dori să păstreze cumpăna dreaptă, autoarei îi lipsesc contrapunctele. Luciditatea sa e vulnerabilă. Părtinirea, molipsitoare (în *Întoarcere în secolul 21*, va vorbi despre „a socoti femininul cu solidară obiectivitate”, dar şi despre cât de străin îi e feminismul militant). Ca să împrumut titlul cărţii de poezie a Ioanei Pârvulescu, perspectiva „lenevеşte într-un ochi”, într-unul singur. Trist-melancolică, priveşte în faţă şi, cumva, într-o parte, în oglinda de dincoace de lumea convenţiilor asemeni femeii de pe copertă. *Alfabetul doamnelor* e un fals tratat pentru uzul domnilor. Pentru împăcarea lor. Cu *Întoarcere în Bucureştiul interbelic* (2003) şi *În intimitatea secolului 19* (2006), Ioana Pârvulescu probează pedanteria şi aplicaţiunea unui cercetător dăruit, dar şi ceva din fascinaţia pentru taină, secret şi mister a copilăriei. Ea pune la bătaie biblioteci, arhive şi memorii, multe ore de trudă şi migală de restaurator de artă, dar le adaugă savoare şi parfum fiindcă gesturile ei sunt de fetiţă scotocind în lada cu comori a străbunicii. Ştie să-şi asume un miraculos rol secund în propria carte. Ştie de la început că fragmentele, cioburile, pietricelele pe care le va aduna între coperte vor fi prin ele însele atrăgătoare, vor avea singure farmec şi *lipici*. Că rolul său e mai greu şi mai uşor în acelaşi timp. Ea e urzeala şi ursitoarea, deopotrivă. Are grijă să lege cu iţe oricât de fragile cioburile între ele, să le asigure un fundal, o matcă. Aceasta ţine şi de nevoia de ancorare proprie epocilor bulversate, vremurilor încă ne-aşezate pentru care trecutul poate fi un suport de genul

> „am fost cândva şi vom putea fi din nou”.

Însă întreprinderea are în ea şi o componentă „magică”. Scoţând la iveală vremuri înşelător mai bune, autoarea îşi descântă contemporanii, îi îmbie

spre alte accente şi spre alte priorităţi. Povestea îşi arogă dreptul de a fi mincinoasă (cam în felul în care Alex Ştefănescu utiliza extrapolarea deducând din „ghicitul” într-o singură fotografie atmosfera şi detaliile unei lumi întregi). Privirea e întoarsă ca înspre copilărie, asperităţile sunt atenuate, se alege la suprafaţă, ca undelemnul, doar ceea ce e bun şi, de la un punct încolo, exemplar. Informaţiile se contrazic firesc, iar sursele sunt nesigure fiindcă orice privire înapoi e interpretare. Ziarele îi par sursa cea mai de încredere fiindcă mai vie. Sunt, aş zice, ca-ntotdeauna, şi cele mai ne-aşezate depoziţii, mai „nedrepte” şi mai pripite, mai aproape, aşadar, de reacţia ne-oficia(lizat)ă faţă în faţă cu Istoria. Ţinta cărţii e o re*locuire*. Refăcând, ca-ntr-un puzzle,

> „aerul timpului, *atmosfera* celei de-a doua jumătăţi a secolului 19”,

încearcă să recupereze *vraja* până la se muta cu totul, o vreme, *acolo*. Mecanismul e, evident, cel al amintirilor din copilărie şi al jocurilor „de-a”. Reconstituirea e una creatoare, dar şi compensatorie. Secolul 19, secol epistolar (de martori cu dichis ai timpului lor), strălucitor, confortabil, are toate calităţile absente în lumea de azi:

> „îmi sar mereu în ochi calităţile lor: energici, încrezători, constructivi, înfruntând răul cu râsul pe buze (pentru a-l neutraliza). Femei generoase, inteligente, foarte feminine şi totuşi puternice, care fac lumea mai bună şi mai frumoasă, bărbaţi altruişti, prietenoşi, cu o curiozitate inegalabilă pentru tot ce există, dornici să înveţe, să ştie, să înţeleagă, patrioţi genuini, inteligenţi, deprinşi să gândească într-o combinaţie unică de realism şi idealism, gata să se sacrifice, harnici, curajoşi, cu o nestăvilită poftă de viaţă”.

Descântecul are şi ceva de romanţă, de flori presate în romane de dragoste, de refugiu armonic, simfonic. Acutele, încă proaspete când e vorba despre interbelic ori despre ultima jumătate de secol 20, sunt aici surdinizate, catifelate. Coperta recunoaşte, discret, că am fost invitaţi la un bal mascat. Îmbrăcată în haine învolănate şi graţioase de epocă şi pozând ca altădată, Ioana Pârvulescu ne spune că podul cu vechituri de lux al secolului 19 nu-i decât o costumaţie şi o *fugă*. Şi tocmai de aceea intrăm fermecaţi în joc.

Întoarcere în secolul 21 (2009) nu se abate de la regulă. Ioana Pârvulescu îşi locuieşte vremea ca şi cum ar fi deja trecut, în fiecare clipă are deja

distanța care te ajută să vezi esențialul, să reții subtexte, să ghiceşti sensuri şi direcții şi acolo unde, pentru un ochi grăbit, ele nu există. Jurnalul e

> „document al vieții cotidiene din România acestui început de secol",

cum spune Ioana Pârvulescu. Nu e nici o îndoială că ar fi preferat să țină

> „jurnalul altui timp – să zicem din perioada 1901 şi 1909",

dar e la fel de adevărat că ce descrie ea e deja *alt timp*. Stilul, şi în sensul de scriitură, dar şi în cel de fel anume de a privi şi înțelege, este egal cu sine indiferent de secol, fiindcă

> „nu contează ce spui, ci cum spui. Nu contează ce cuvânt foloseşti, ci cum îl pui în context, care este efectul pe care îl obții cu acest cuvânt. Nu contează ce spui, ci *unde* şi *când*!".

Cuvintele puterii (şi scripturale) sunt circumstanțiale, sunt ale prejmei şi ale contextului, ale împrejurărilor şi împrejurimilor. Ba chiar şi ale împrejmuirilor constrângătoare. Camil Petrescu ştia:

> „Vorbele pot forma orice fel de înțeles şi au valențe cu toate celelalte vorbe".

De aceea, cunoaşterea substanțială pe care o definea e o *dibuire indefinită,* o punere în contact a polului lucid cunoscător cu realitatea exterioară lui, aceasta din urmă de o pasivitate apatică. Nu l-am pomenit întâmplător pe Camil Petrescu. Ioana Pârvulescu e din rasa celor care se „duc oriunde se deschide o stradă nouă" („Am ridicat capul şi am privit cu atenție") şi ştiu ce e aceea *privire creatoare*. O privire plină, *acolo*. În răspăr cu lumea de suprafață, în care se întreține ambalajul şi se lasă de izbelişte miezul, ea ascultă „glasul gândurilor".

Apropo de retorica negativă a prezentului, Ioana Pârvulescu vorbeşte despre lumea dintre Europe în care performanța e accesibilă, nu şi normalitatea. (evoc, din nou, umorul galben al lui Paul Watzlavick care credea că trăim într-o zonă a absurdului cotidian şi ne împotmolim în lucrurile mărunte şi fireşti ale existenței ca nimeni alții), despre privilegiul de a fi disperat al unui Cioran. Apoi despre copilăria cosmopolită trăită prin cărți în chiar miezul comunismului, despre „rudenia de carte", concurând-o

pe cea de sânge, despre conştiinţa identităţii de cuvinte, idei şi amintiri, despre „efecte de suprafaţă şi efecte de adâncime" ale cuvintelor pe care le rostim, despre constelaţii de cuvinte, despre solemnitatea şi seriozitatea lor vlăguită. Fleacurile consemnate vin dinspre viaţa de fiecare zi şi dinspre cărţi, într-o devălmăşie foarte tipică celui pentru care lumea şi cartea nu sunt două teritorii distincte, ci vase comunicante. De aceea, deosebirile de abordare între secole sunt de suprafaţă. Esenţial, e aceeaşi privire livrescă în cel mai bun şi mai salvator sens al cuvântului. Şi trecutul, şi prezentul sunt descrise de un cititor, de unul pentru care „experienţă de viaţă" înseamnă şi cea dobândită prin lectură:

> „Aventura cititului şi a scrisului le depăşeşte pe toate, ca suspans",

spune într-un interviu cu Alina Purcaru. Tot acolo,

> „Cum trecutul nu dă buzna în viaţa ta dacă nu-l cauţi, a trebuit să merg eu acolo", „Am văzut noutatea care se ascunde în trecut şi care mi s-a părut năucitor de frumoasă", „străinătatea în care am fost eu e în timp, nu în spaţiu", „am pasiunea trăitului" şi „îmi plac foarte mult noutăţile".

Toate acestea pot fi încorporate unui crochiu: Ioana Pârvulescu ştie să vadă noutatea trecutului şi vechimea prezentului, oricât de aproape îşi aşază obiectivul memorativ ori explorator, ea distinge linii de forţă durabile, spirala timpurilor succesive nu e una în care să te poţi rătăci cu ea alături. *Despre literatură cu bucurie* se numeşte rubrica sa din *România literară*, iar asta, bucuria de a trăi între cărţi şi prin cărţi, e vizibilă în fiecare rând.

Viaţa începe vineri (2009) e un roman care îşi păstrează valorările eseistice cu o discreţie desăvârşită, tot aşa cum cărţile despre secole şi personaje apelau la valorări prozastice de efect. Din *Cuvântul înainte* reţin câteva repere:

> „Cu câţiva ani înainte de 1900 zilele erau încăpătoare", „ziarele îşi descoperiseră puterea", dar, mai ales, „oamenii semănau destul de bine şi în toate privinţele cu cei care i-au precedat şi cu cei care i-au urmat".

Deşi „autorul e presărat în toate personajele", mi-ar fi plăcut să deschidă cartea Nicu, micul mesager cunoscător de străzi şi oameni, la el acasă pretutindeni, liant şi revelator al lumilor descrise („Io nu pricep ce-i aia

timp, dumneata pricepi?" – e punctul de fugă al romanului: „Şi băiatul se miră că *totdeauna* poate să însemne acelaşi lucru cu *niciodată*"). Iulia, ca personaj, are trac, primele pagini le-am citit păşind ca pe gheață, temându-mă de alunecări şi presimțind o cădere. Curând, însă, lucrurile se aşază, prozatoarea îşi găseşte tonul potrivit, vocile se întretaie cu o logică strânsă şi cu farmec, suspansul e discret şi adânc, conotând larg pe tema timpului şi a vremurilor. Distanța e asigurată ingenios prin Dan Crețu/Kretzu, care priveşte înregistrând detaliile minuțios,

> „cu o lupă imensă", şi îşi „bucură ochii cu spectacolul vieții obişnuite"

dintr-o lume pe care o recunoaşte cu sincope. În mod straniu, se simte locuit de un străin, sentimentul său atrăgând atenția asupra *străinătății* personajelor de altădată, locuite şi ele de un străin, fie el şi aprop(r)iat: propria lor autoare. Această bogată, polifonică *alteritate* e, de altminteri, personajul central al romanului. Ea reuşeşte să experimenteze gânditul cu tot trupul, cu toate simțurile, cu tot trecutul şi cu tot viitorul, fără devieri impuse de alegeri şi reguli străine:

> „Puterea marii istorii nu se compară cu puterea noastră de împotrivire, iar asta e valabil şi-n viața personală".

Între „timpul trece" şi „timpul stă pe loc", încap puhoi de detalii, cadouri, agitație, noutăți, inclusiv încheierea că

> „totul e bine când se sfârşeşte cu moarte",

semn că te afli între oameni. Iar scribul de pe copertă mai spune o dată şi că viața şi scrisul/scrierea ei sunt totuna.

Romanul are şi o continuare, variațiuni pe aceeaşi temă: *Viitorul începe luni* (2012).

Ovidiu Pecican[48]

Maimuțe personale. Să spui că „personajele acestei cărți sunt înfrânții societății totalitare”, cum o face prezentarea anonimă de pe copertă, e prea mult şi mult prea puțin. Prea mult, fiindcă în *Eu şi maimuța mea* (1990), romanul lui Ovidiu Pecican, „totalitarismul” este lăsat undeva în urmă, într-un fundal difuz, radiografia auctorială nu-l are anume în vedere şi e foarte bine că-i aşa – se evită, astfel, conjunctura îngustă şi, eventual, chiar teza. Pe de altă parte, e mult prea puțin, fiindcă talentul indiscutabil al tânărului scriitor este înzestrat cu lentile extrem de puternice şi incomode. Ovidiu Pecican nu se opreşte la suprafața strict socială a lucrurilor şi întâmplărilor omeneşti, ci străbate dincolo. „Spațiul” său scriptural are patru dimensiuni şi încă una pe deasupra: oglinda din vis. Bolnavii lui („Oameni normali, detaşându-se de ceilalți prin sensibilitate... au ceva în exces sau, dimpotrivă, le lipseşte ceva anume pentru a fi ca marea masă anonimă”) sunt ființe hipersensibile din perspectiva unei societăți anchilozate, dar ființe pur şi simplu dintr-o perspectivă existențială deschisă, liberă. Boala, chiar cu simptome uneori pedant medicale, vine din dorința de a nu trăi oricum. Maimuța personală (care-l obseda şi pe Radu Cosaşu, cel mai apropiat prozei tinere din garda veche) este asumată cu luciditate, stăpânită prin dinamica gândului întors înăuntru, silită să exerseze marea „temă a nimicului”, să-i dea substanță şi culoare. Trăitori printre cărți, chiar apelând la scris ca la un „exercițiu util de disperare dresată”, eroii – „cârtițe hiperinteligente” – se-ntrupează ezitând, tatonând limite şi performanțe, atenți la „vizuina luminată” cu ceva din destinderea crispată a unui Blecher:

> „Curând începu să se gândească la sine aşa cum ai privi la un film în care, pe tot parcursul, actorul principal joacă întors cu spatele”.

În „zona problematică a ființei” punctele de suspensie sunt absolut legitime –

> „Un om e un continent imens, rulând într-o ceață densă, universală” –

iar granița dintre realitate şi ficțiune e ciuruită de mecanismele autoreflexivității. Sub ochiul uimit al celui care mai aşteaptă încă declanşarea Aventurii, dintr-o clipă în alta, ca-ntr-o copilărire perpetuă, se forțează

> „naşterea transcendenței lucrurilor, a dubletelor spirituale”.

Viața poate fi atunci o „gelatină dospind idei”, modulând inconsistența zilei.

Dacă titlurile prozelor – sau ale capitolelor romanului – sunt veritabile poeme într-un vers apelând la metaforă (*Țărm în Marea liniștii*, *Luna cu muguri*, *„Bărbatul se apleca peste ghizdurile fântânii”*, *Terase triste, repezi amintiri prin care ceața trece ca un cântec*, *Seringă în arhitectura zilei*, *Cristale reci pe catafalcul mării* şi *Dimineață la pomul limpezit*), instrumentul predilect de lămurire interioară va fi comparația. Tensionată, activă, descoperind lumea, din nou, cu fiecare altă punere față în față a unor termeni, comparația trăieşte desfăşurat, despletită şi capricioasă, analizând şi putându-se contrazice, e vie şi palpitândă, visează conexiuni şi inventează relații. Puncte de suspensie şi comparații, instrumentele fireşti într-o carte despre singurătate şi căutare de sine, despre nevoia de a sfîşia „draperia de catifea mohorîtă” a uzanței, despre rezistența comun şi amorf:

> „Valuri de rațional spărgîndu-se de poarta sufletului meu”.

Inventarul romanului lui Ovidiu Pecican consemnează evadări, creioane delicate circumscriind muguri de lună şi de sentiment, înguste ferestre întredeschise înspre un „fantastic” al dincolo-ului ființei, scene lucrate în maniera decupajului cinematografic. O structură compozită în planul de suprafață, unitară în subteran, acolo unde harul leagă şi dezleagă ițele.

O lectură care îmi întăreşte bănuiala avansată în 1989: proza românească atinge prin scrisul unor Mircea Cărtărescu, Ioan Groşan, George Cuşnarencu, Răzvan Petrescu, Ion Cristoiu, Ştefan Mitroi, Ioan Lăcustă o altitudine egală cu aceea a prozei noastre interbelice: modernitatea indiscutabilă, de mare prospețime şi acuitate, eliberarea de constrîngeri ori prea rebele „libertăți”, altoirea decisă pe o solidă „tradiționalitate”, expresia consunînd cuprinderii gîndului, echilibrul între cultură şi har.

Darul acestei veri, 2001, este o culegere de mini-proze mizând până-ntr-atât pe stufoase ambiguități, încât suficient de exersatul meu spirit detectivistic se descoperă nu de puține ori pus în încurcătură. Totuşi, până la urmă, cartea nu se îndepărtează de portretul deja schițat la debut al stârnitorului de scandaluri Ovidiu Pecican. Parabole, în registru comic sau grav (cu precizarea că adesea cel comic are gravitatea drept fundal, iar cel grav stă gata să alunece în derizoriu şi caricatură), aforisme dezvoltate, pseudo-anecdote, mici poeme în proză, nuclee ale unor posibile povestiri-

fluviu, iată materia din care se alcătuieşte „darul” din titlu. Ca şi în cazul *maimuței personale*, structura compozită induce în eroare, ba chiar poate stupefia, dovedindu-se, la o lectură mai atentă, organizată strâns şi mânându-şi înțelesurile şi subînțelesurile spre o încheiere unitară:

> „Odată doi munți stăteau unul lângă altul. Apoi unul dintre ei s-a mutat” (*Cea mai simplă poveste*).

Rareori s-a formulat o definiție mai lapidară şi mai încăpătoare a istoriei omeneşti. Aceste poveşti „simple” capătă, sub condeiul lui Ovidiu Pecican, o doză aproape insuportabilă de subversiune, căci senzația de prim-plan e că ascund sensuri fundamentale, de care depinde pasul tău următor şi pe care le poți oricând rata neducând până la capăt descifrarea ori lăsând-o să se extenueze pe vreun drum lăturalnic. Noutatea față de tonul din *Eu şi maimuța mea* e aburul crepuscular adăugat şi celor mai ghiduşe perspective. De altminteri, în prima proză (*2000*) se vorbeşte explicit despre posomoreala bătrâneții şi despre decembrie care „înseamnă pur şi simplu noapte”. În plus, o privire mai calmă şi mai înțeleptită asupra evenimentelor din jur, căci astăzi a spune „lucruri ştiute de toată lumea” e o virtute când „toți tac cu privire la ele”. Iar aceste lucruri ştiute de toți îți dau şi dreptul ori pofta de a vorbi de funie în casa spânzuratului. Ceea ce Pecican pare să facă fără nici o sforțare. Transcriu câteva dintre secvențele care îmi plac pentru *cum* spun nişte lucruri tăcute de prea mulți contemporani. Iată:

> „Intrând dimineață în biroul meu am observat cu răsuflarea tăiată că scaunul era gol!” (*Birou*). „Au tot amânat botezul până s-au trezit că bebeluşul vorbeşte. Imediat ce l-au scos din scăldătoare, el a şi dat nume celor dimprejur. Astfel a devenit mama *kaka*, tata *pishu*, iar restul indistinct al lumii – *bleah*” (*Botezul*). „...De ani de zile, primul pacient pe care îl tratez sunt eu. În fiecare dimineață, în baie, îmi scot inima din soclul ei şi, cu infinite precauțiuni, smulg câte o nouă foiță din învelişul ei pulsatil. Inima mea a devenit atât de transparentă, încât acum, privind-o, ați putea spune că sângele a hotărât să se înnoade în aer fără să se împrăştie printr-un simplu capriciu” (*Artă şi meserie*). „...Camera a rămas pustie. Cui să-i trebuiască o odaie aşa de mică ori aşa de mare?” (*Camera*). „Când ajunse acolo se întrebă: – Acum ce mi-a mai rămas de făcut? – Pe margine nu poți face nimic – îşi răspunse tot el. Să zicem că marginea nici nu există. Norii trec firesc peste ea. Vântul care îi poartă nici nu ştie că undeva e o margine. Atunci înseamnă că este numai în el. Că el este ea” (*Marginea*).

Să mai adaug câteva titluri: *Varul din flori*, *Tehnica pierderii trenurilor*, *Scurtissim*, *Scrisori*, *Scriitorul şi faptele sale* („Cele mai bune cărţi sunt cele care îşi fac cititorul să gândească ceea ce nici măcar nu cuprind"), *Fuga pe loc*, *Filosoful şi moartea* şi aşa mai departe. O carte inegală şi pestriţă, ca viaţa însăşi, ambiguă şi imprevizibilă, ca moartea însăşi.

(Dez)integrările eului. Când scriam, în 1990, despre romanul *Eu şi maimuţa mea,* subliniam anume o calitate a foarte tânărului, atunci, prozator: nu se opreşte la suprafaţa strict socială, datată şi databilă a lucrurilor şi întâmplărilor omeneşti (oricât de multe ar fi detaliile la zi detectabile în şi printre rânduri), ci străbate *dincolo*. Amănunţită, calitatea cu pricina însemna hipersensibilitate şi livresc, exersare cu rost a „temei nimicului", într-un „exerciţiu util de disperare dresată", ezitări cu miez, tatonări în straturile crepusculare ale existenţei, crispări expresive în traversarea „zonei problematice a fiinţei", copilărire perpetuă în speranţa forţării Aventurii care să învingă sau să valoreze „gelatina dospind de idei" a vieţii. Instrument predilect: comparaţia, cea lucrând după regula consolatoare şi nesăbuită a lui *ca şi cum*, îndrăznind conexiuni interzise, căutând înlocuitori suportabili ai necunoscutului, efervescentă, capricioasă şi cumplit de neliniştită.

Textul escortă informează că *Imberia* (2006)

> „surprinde, într-o manieră neconcesivă, răscrucea existenţială a protagonistului, consumată între silă, speranţă, tembelism şi degradare, pe fondul contradictoriu al tranziţiei româneşti. Acest roman abrupt, lipsit de eroi şi eroism ori de personaje *pozitive*, respiră o ciudată autenticitate".

Reţin din toate astea doar *ciudata autenticitate*. *Ciudăţenia*, oricum, e superficială şi se datorează, cred, mai degrabă titlului. Nu ştiu de unde l-a cules prozatorul, dar e pe cât de exotic, pe atât de larg interpretabil şi infinit legitim. Poate fi o variantă fonetică la *imperia*, nume potrivit, aşadar, unor întâmplări ardeleneşti, dar trimite şi la zone turistice picante. *Imberia* e şi numele unor jocuri şi turniruri germanice, oferite cu zgârcenie şi sub multe peceţi pe internet. Înfruntări legendare cu dragoni şi domniţe, cu cavaleri prinşi în lupte pe viaţă şi pe moarte. Nu-i exclus, apoi, ca istoricul specialist în „evi medii" să-l fi descoperit în lecturile sale fără legătură cu toate astea şi să-l fi şoptit prozatorului. Important e că sună bine şi se uită greu.

> „Cred că romanul e un cosmos compensator, o uriaşă revanşă la mediocritatea existenţei, a cărei frumuseţe se destramă în timpi exasperant de descompuşi, ce se lasă reconstituiţi cu greu şi numai câteodată. Cred, de asemenea, că romanul îţi taie respiraţia, te întoarce pe dos şi te face să visezi la el multă vreme.”

Aripa copertei nu spune dacă e vorba despre roman în general ori Ovidiu Pecican îşi descrie aici propria carte. Din trăsăturile enumerate se hrăneşte, însă, *autenticitatea* romanului. Ea se obţine prin adoptarea formulei pseudo-autobiografice. Naratorul se confesează sieşi, în cele din urmă:

> „Pentru a lupta eficient cu singurătatea, ai nevoie de un armament cizelat ani în şir: de un sistem de oglinzi părelnice, conectate prin sute de deviaţii la toate canalele imaginaţiei”.

Beţiei şi drogului, profesorul de istorie le preferă lectura. Oglinzile părelnice sunt *texte*, iar canalele imaginaţiei nu au altă cale decât cea a *cuvintelor*. „Aglomerarea bolovănoasă de gânduri” se prăvale în pagină, viaţa e făcută din cuvinte, din variante inepuizabile de interpretare, de unde şi puzderia de euri neintegrate („mi se pare că suntem alcătuiţi cu toţii dintr-o suprapunere continuă şi numai parţială de *plăci de personalitate*”), dar şi „puzderia de Românii”. Istoricul ştie prea bine cât valorează documentele scrise, dar mai ştie şi cât de labil şi manipulabil e adevărul lor. Discuţia din tren pe tema naţiunii, nu neapărat a naţionalismului, e construită anume în tradiţie ardelenească, introdusă ca morală şi punct de fugă precum discuţia din tren a *Răscoalei* rebreniene. Un fel de a lăsa să intre în monologul eroului mai multe voci ale istoriei comunitare.

Plăcile de personalitate nu despre

> „silă, speranţă, tembelism şi degradare, pe fondul contradictoriu al tranziţiei româneşti”

vorbesc în primul rând, chiar dacă o fac, desigur, cu inserţii eseistice abile, secondate de privirea istoricului în stare să vadă şi plăci tectonice „globale”, ca să zic aşa, ci despre nevoia de integrare a eului. Cel care poate scrie două CV-uri diferite, amândouă reprezentându-l, care duce simultan şi perfect paralele mai multe vieţi, care are ceva din *Fugile* lui Bach. Încercarea de a se eschiva de la condiţionări exterioare nu-i urmată de consistenţa imediată a personalităţii sale:

> „în fiecare elan al meu zace câte o modestă paralizie şi chiar acum, când recapitulez toate acestea, dintr-un colţ de zare îmi face cu ochiul o cuviincioasă lehamite. Ce rămâne atunci cu adevărat important? Poate singur exerciţiul sincerităţii – ca o mărturie faţă de tine însuţi că nu ai încetat nici o clipă să fii prezent, că, deşi fugind la nesfârşit, continui să-ţi urmezi calea”.

Calea e şerpuită şi nu exclude reveniri mentale pe acelaşi drum. „Partea feminină din el” agravează, profitabil pentru valenţele deschise de roman, plierea pe secvenţe care ar putea face sens, dar întârzie să facă. Dependenţele sunt asumate şi respinse în chiar aceeaşi frază autoreflexivă:

> „Familia mea pătrunde tot mai mult în mine, în cazemata mea ambulantă şi inexpugnabilă, cu orice preţ inexpugnabilă. Ţara mea se întinde şi ea până la orizontul de sub pleoapă, de sub cearcăn, de sub tâmpla aburită de revoltă”.

Cuvintele se bulucesc dinăuntru („ca de obicei, spuneam mai mult decât era cazul”) şi din afară (zilele sunt un slalom printre „inşi a căror singură ocupaţie părea să fie pălăvrăgeala”), fundalul fiind şi el incert, schimbător, ambiguu, fie la scară mică (vezi „amestecul de măreţie şi derizoriu” din Transilvania, amestec care mi-l aduce în minte pe Paul Watzlawick cu *best-seller*-ul *Cum să-ţi faci singur nefericirea,* o parodie spumoasă şi gravă la situaţii şi psihologii contemporane; tonul uşor, în aparenţă, umorul cu tuşe negre sunt motivate, într-o prefaţă, prin apartenenţa autorului la zona cea mai densă în atitudini absurde a lumii: fostul imperiu habsburgic, cel compus dintr-o mulţime de culturi atât de diferite, încât nici o soluţie de bun simţ la vreo problemă nu poate fi sperată vreodată; locuitorii acestei zone paradoxale ştiu că „viaţa e disperată, dar nu e gravă”, de aceea problemele cele mai simple îi depăşesc, iar pe cele imposibile le rezolvă, stupefiant, ca-ntr-o doară, absurdul fiind pâinea de fiecare zi a minţii lor.

> „Nu mă temeam de orice, numai de necunoscutul banal. Marele necunoscut mă atrăgea cu irezistibilă putere”

spune, la un moment dat, şi personajul lui Pecican), fie la una mai mare („dacă într-adevăr Europa există [...] atunci să facă bine să dobândească aerul realităţii”).

Animal la pândă, personajul îşi adulmecă trupul-capcană, hăul pulsatil al viselor viscerale (cu surpriza, repetată, de a nu afla în oglindă carcasa

fantasmată), încercând să descopere, dincolo de aparență, „gândurile, sentimentele, spaimele, speranțele, visele...”:

> „Ce mai, sunt un om de spectacol, adeseori entuziasmat de actorul din mine. cabotin, histrionic, inautentic, o creatură de mucava, un personaj de operetă, de *commedia dell'arte*, de melodramă comică şi grotescă”; „Dintr-un anume punct de vedere, viața mea n-a fost (şi nu e!) decât o bătălie continuă cu observatorul meu din penumbră” şi „trebuie să recunosc, nu sunt decât o permanentă sedimentare de straturi”.

Secvențele, mereu fragmentare şi dezîncântate, se consumă fie în muncă (metodă sigură de a „ține în frâu sentimentele inconfortabile”), fie în iubiri apatice şi domestice (Antonia e descrisă sculptural, din muchii şi linii, detaşat şi cu implicare înaltă, ca la Camil Petrescu) ori în mici răzvrătiri erotice de mică, vulnerabilă pradă la discreția vânătorilor întâmplători şi suficient de asidui. Marile experiențe se consumă şi ele la foc mic. Vederea bătrânului de la azil îi spune brutal, într-o clipă, ce e bătrânețea şi moartea (scenă foarte reuşită, construită economic şi expresiv, cu un vag fior metafizic), tot aşa cum boala şi moartea tatălui dezintegrează un echilibru deja hărțuit de contexte:

> „inima mea se fărâmița de la sine, mărunt-mărunt, transformându-se într-o grămăjoară de nisip”.

Cel dintâi martor al nevoii de nefericire a omului este Dostoievski, credea acelaşi Paul Watzlawick. Omul nu-i făcut pentru fericire. Oricâte binefaceri ai îngrămădi pe capul lui

> „îşi va pune confortul în pericol şi-şi va dori cu încăpățânare vreo mizerie dăunătoare, vreun gunoi costisitor”, îşi va apăra „visele fantasmatice şi această degradantă stupiditate”.

În secvența cu prelegerea despre marele inchizitor al lui Dostoievski şi poemul „nescris” despre dumnezeu şi satana, despre credință şi necredință, despre realitate şi ficțiune, în cele din urmă, „sufletul în dezorganizare” care este personajul lui Ovidiu Pecican dă o nouă adâncime, şi ea provizorie, derutei autoreflexive. Tot aşa se întâmplă cu epilogul. Trimiterea la *Biblie* mai spune o dată în plus despre cuvânt, ca unic instrument la îndemână, dar şi despre derutanta imperfecțiune ivită din chiar bogăția lui.

Scrisul, cu bucuria lui intrinsecă – 999 de minciuni (2012). În „cea mai nouă carte” aş spune, dacă aş putea fi cât de cât sigură că, între timp, nu a mai publicat una şi mai nouă (a publicat! *Bokia* şi *Arhitecturi mesianice*). Căci Ovidiu Pecican ilustrează, şi el, ipoteza lui Ortega y Gasset cum că limbile au apărut pe lume fiindcă omul e

> „animalul care a avut anormal de multe de spus”,

neajungându-i abecedarul comunicării legate de simpla supravieţuire. Este, adică, Dicentul prin excelenţă. Istoria reală şi cea imaginată sunt, pentru Ovidiu Pecican, pretexte la fel de bune de stârnit dezinvolte, neobosite, inepuizabile poveşti. Orice frântură de Adevăr cât de cât verificabil naşte ficţiuni în lanţ, cu imprevizibile modificări de ton, perspectivă, umoare, ritm, anvergură. Istoria cu majusculă e traversată sobru şi în cunoştinţă de cauză, cu accent pe repere cronologice ori pe personalităţi, dar şi cu chef ficţionant (totul e interpretare şi verbalizare – iată un adevăr extrem de generos exploatat în scenarii abile lansate pe urmele desenului din covor), ea înmugurind pe margini (nu şi marginal!) în poveşti de istorie umană măruntă, cotidiană. Scriitor şi dascăl, Pecican scrie roman, proză scurtă, poezie, teatru, literatură pentru copii, e un polemist aprig, un publicist ubicuu, semnează cronică literară şi cronică plastică. Pentru el,

> „un om e un continent imens, rulând într-o ceaţă densă, universală”,

iar graniţa dintre realitate şi ficţiune poate fi oricând ciuruită (cu oarece folos) de mecanismele (auto)reflexivităţii. Adultul grav şi responsabil, cărturar pedant, dar liber de prejudecăţi şi gata de aparteuri şocante (*rebel fără pauză* se descrie el însuşi), prozator, adică „un mincinos cu har”, deţinând arta umanizării portretelor, Ovidiu Pecican este un spirit ludic înclinat să relativizeze morga plină de sine a dogmelor prin copilărire perpetuă, să arate cu degetul goliciunea împăratului şi să-i împrumute o uluitoare, în veşnică mişcare garderobă. Viaţa este o „gelatină dospind idei”, care acceptă remanieri în stare să moduleze inconsistenţa zilei.

Cele treisprezece povestiri din *999 de minciuni* trag linie, la 35 de ani de la debut, şi adună semnalmente definitorii ale scriitorului. Punând laolaltă texte scrise în adolescenţă cu unele de maturitate (cel mai vechi e din 1977, cel mai nou, din 2006), Ovidiu Pecican îşi schiţează un inedit autoportret.

Se poate vedea uşor că, scrise din impuls personal ori la comandă, „minciunile” sale sunt foarte unitare ca stil şi frazare, căci imită voci şi locuiesc circumstanţe străine cu o familiaritate remarcabilă. „Scrisul cu bucuria lui intrinsecă” (spune undeva) l-a stăpânit de la început întreg, cu toate valenţele în alertă. Spumos, stufos, gâlgâitor, doldora de ambiguităţi şi niciodată definitiv, scrisul lui s-a instalat la răscrucea cuvintelor despre om şi despre text, deschis la zvonuri istorice, (auto)biografice ori livreşti cu egală disponibilitate. Orice corp străin răsare în faţa minţii sale neastâmpărate e degrabă înconjurat de spuma celulelor albe ale imaginaţiei, imobilizat, distorsionat şi deviat, modelat ca o plastilină, asumat, în cele din urmă, şi inclus în inventarul propriu.

Astfel, *Laia* e o Mioriţă respusă în grai bănăţean. Laie Hâncu, unul din cei trei ciobani, e victima lecturilor obligatorii, aş zice. Când Laia, mioara lui, îl priveşte înlăcrimată şi behăie sfâşietor, iar câinele Dolca

> „scheaună îndelung, a moarte”, baciul „se simţi năpădit de nelinişte şi orbit de furie («– Cin’ să moară?... Hâmm?! Cine?...»)”.

Sunt semne care îi sugerează singure reacţia, el cunoaşte precedentul şi nu vrea să i se supună: îi va ucide pe ceilalţi doi fără să stea pe gânduri şi va sacrifica şi mioara cobitoare. *Casanova la Veneţia* detaliază o secvenţă galantă şi picantă din viaţa seducătorului cu divagări despre farmecul androginiei şi obligaţia de a împărţi cu ceilalţi fericirea de alcov dacă nu vrei s-o pierzi. *Vânzătorul de umbre* e un Peter Schlemihl pe dos căzut cu tronc unei domniţe valahe, bun prilej de istorisiri cu iz iute şi lungi descrieri de epocă pandurescă:

> „pe când umbra domniilor fanariote se retrăgea pentru totdeauna în golfurile aurii ale semilunii”, „Umbră îşi făcea loc privind fără grabă în părţi, lăsându-se purtat de mersul molcom al calului. […] Mai apoi, păşi pe podul Mogoşoaiei. […] Uliţele asudau parcă de atâta mulţime. Bucureştii erau un bazar şi-un loc al dragostei, crescut peste noapte din nişte noroaie”.

Parfumul rozelor tremiere încearcă (la provocarea lui Ion Vartic) un final la *Sub pecetea tainei* utilizând pagini din corespondenţa mateină. O partitură kafkiană e exersată în *Periferia imperiului*, cu risipă de detalii de atmosferă zwischeneuropeană. Povestirea care dă titlul volumului e demonstraţie de virtuoz al născocirilor. Orice detaliu poate fi relansator al

poveştilor imbricate, într-o cavalcadă demnă de un Münchhausen în vizită la Fraţii Grimm. *Anul Woland* improvizează pe corzi bulgakoviene, la cererea Ruxandrei Cesereanu. Şi aşa mai departe. Coperta (semnată Alexandru Pecican) spune multe despre nenumăratele orologii care îşi bat fiecare ora proprie, într-o vecinătate nelitigioasă, pe canavaua prozatorului. Până şi peisajul hanseatic pe care se sprijină panoplia temporală sugerează reuniuni neaşteptate, din lumi felurite. Dar mai sugerează şi lipsa de măsură a unui gurmand dedat la tot soiul de bucate, cu spiritul critic pus, câteodată, între paranteze de imaginaţia poftind nesfârşite sindrofii verbale.

Marta Petreu[49]

Seninele voci ale mâniei. M-am mirat nu o dată cum încap alături, în acelaşi trup subţiratec, lucida, tăios-abstracta, inteligenta şi trufaşa eseistă, necruţător-fierbintea poetă adâncind „cicatricea" metaforei şi fragil-patetica, vulnerabila, incomoda şi prăpăstioasa luptătoare pentru diverse cauze, pierdute uneori din start. Toate „părţile" sale – poeta, femeia, profesoara de filosofie, directoarea de revistă şi editură, luptătoarea pe baricade donquijoteşti etc. etc. – interferează, fiecare răsfrângând, după reguli proprii, „domeniul" celorlalte; mişcarea cu har în una dintre ele garantează o uşurinţă peste medie în a traversa, oricând, teritoriul celorlalte, dar cu pasul propriu, cu ritmul propriu. Singurătatea ei funciară stă alături de incapacitatea, la fel de funciară, de a fi singură de îndată ce se recunoaşte om. Retractilitatea aproape dureroasă a celei pentru care timpul propriu e mereu foarte scump se înfruntă permanent şi nu de puţine ori crizic (presupun) cu voinţa superbă de a fi în cetate. Spuneam altădată că se scrie, cu fiecare intervenţie a Martei în spaţiul scriptural, o biografie a angoasei, însă una tonică. Angoasa se învinge pe sine prin nemiloasa, lucida, aproape senina, aş zice, autoanaliză; prin capacitatea, remarcabilă în ordinea expresivităţii, de a-şi arunca sieşi (şi lumii) în faţă un „da, ei şi?".

O dată cu apariţia romanului *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului*, m-am simţit somată de autoarea însăşi să-mi reconsider perspectiva. Dacă îl citesc ca pe o carte fundamental autobiografică şi cred că Tabita/Marta „dă din

casă”, cu voia ei ori câteodată fără voie, cum spunea, la lansare, Doru Pop, cu o vorbă care înregistrează şi respinge libertatea de a spune totul (a existat mereu această restricție, sunt lucruri de nespus, traducerea în cuvinte poate fi trădătoare şi chiar primejdioasă, cele mai secrete întâmplări din interiorul unei familii rămân şi trebuie să rămână taine), atunci îl pot folosi pentru a-mi revizui, într-o nouă lumină, mai rece, mai crudă şi, poate, mai adevărată, fişele scrise despre cărțile Martei de-a lungul anilor. Poate că poeta, eseista, cu datele şi semnalmentele lor accentuate, aveau nevoie de o biografie care să explice şi să scuze, eventual, excese („Eu am nevoie să comunic. Să comunic, să explic” – spune într-un interviu).

Cred că avem de-a face cu o maturizare a scriitoarei, un fel de instalare în chiar personalitatea sa hărțuitoare de sine. Platoşa textuală („Biografia – cea dorită deci singura reală” se petrecea sub semnul discreției de neatins: „Am râvnit această existență perfectă: / să mă adăpostesc în propriul creier / ca-ntr-un uter matern / Şi să tac dracului”), infinit interpretabilă, dar cu îndoieli şi presupuneri, cade acum, măcar ca ficțiune, şi te lasă descoperit/descumpănit tocmai fiindcă întrebările suspendate primesc (sau par să primească) un răspuns. Tot ce n-am înțeles cândva pare să se limpezească. Ceea ce îmi rămăsese ascuns şi mă temeam să presupun, acum, scos la suprafață, chiar şi într-o atipică formulă romanescă, se reorganizează, prinde contururi, dezleagă toate (?) enigmele.

Spuneam, de pildă, despre Psalmii Martei Petreu că sunt de o violență aproape insuportabilă. Se aude, ca un uruit subteran, ceva din nimicul înalt al nomothetului Blaga şi din exasperarea argheziană („Te-am căutat peste tot. Am râvnit măcar urma ta / vreun sens mărunt încifrat în bărbat în trimisul tău pe pământ / / Apoi n-a mai urmat nimic…”). Psalmii se aşază, firesc, într-o tradiție şi-şi asumă o ascendență. Poeta împrumută programatic, cu o ironie scrâşnită, un vocabular scriptural – despre *iertare, milă, ispită, mântuire* –, pe care-l surpă sistematic. *Domine,* cel invocat cu aproape ireverențioasă constanță, este o absență pregnantă, cu sensul ivit din chiar absența sa. E un Domine al nepăsării (negândirii), nelucid şi care şi-a pierdut *Sophia.* „Mecanism în luptă cu sine”, poeta sfidează Divinitatea repetat, ca-ntr-un canon, marcat periodic de acel *Oho!* al țipătului lui Munch:

> „Eu doar îmi port scâncetul Domine / (oho! scâncetul meu sub tălpile tale crăpate) / Cu scâncetul meu / eu doar izbesc în inima ta apărată şi grasă”; „Cu mâna sprijin cerul ca

pe o galerie de mină / Mă iluzionez că norul acesta negru şi pântecos aproape târâtor / ai putea fi tu…"; „Unde eşti Domine?… Am martori pentru nepăsarea ta faţă de cele lumeşti"; „voiam scriind poemul să fac o gaură-n cer. Da. Doamne. Cerul. Al tău".

Revin acum şi îmi zic: n-am bănuit că psalmii traduceau (poate!) şi relaţia de violentă apropiere/respingere a fetiţei faţă de tatăl ei iehovist. Că vocabularul nu era „împrumutat", cum credeam eu – fiindcă scriitoarea fusese ani în şir foarte reticentă la capitolul dezvăluiri biografice –, ci moştenit, că tema psalmică nu era una de frecventare benevolă, intelectuală şi detaşată a unui mare motiv liric, ci de căutare în propria biografie accidentată a unui răspuns.

Tot astfel, tema cuplului. Violenţa cu care e negată valabilitatea lui vine, poate, şi din experienţa fetiţei martore a unei mame nefericite. Nu fiindcă viaţa i-ar fi fost anume tragică, din motive concrete, pipăibile, ci fiindcă ea nu corespundea visurilor copilei de odinioară, descrisă acum de fiică precum o prinţesă, frumoasă, inteligentă, răzvrătită, captivă în iubirea unui soţ pe care nu şi l-a dorit. Orfanitatea (ca mare temă a poeziei) apare la Marta Petreu şi fiindcă între cei doi părinţi, incompatibili în miezul lor adânc, copilul se putea simţi nedorit şi abandonat. Refugiul nu mai putea fi decât în interior. În fantasmă. Fie ea şi neagră.

Deprinderea cotidiană cu textele biblice, citite, recitate şi comentate pe urmele tatălui, şi disperata, surda eşuare a mamei, a cărei existenţă nu răspunde vorbelor cu care îşi descrisese ea însăşi viitorul, pot explica preţul la fel de disperat al fiicei pe cuvânt („M-am construit din cărţi şi cuvinte"), dar şi oscilarea spasmodică între trup ca unic adăpost al fiinţei, dar şi ca vizuină de păcate cumplite. Structura oximoronică, încercare încăpăţânată de a echilibra contrarii ireconciliabile, e vizibilă în toate manifestările scrisului Martei Petreu. La fel de vizibilă îmi apare acum zbaterea între libertăţile dezinvolt controlate de o minte deschisă, bine mobilată, independentă, şi spectrele ameninţătoare ale păcatului şi blestemului. Tabita creşte sub ameninţarea pedepselor de pucioasă. Pentru ea, Dumnezeu şi Legea morală nu sunt *constructe*, încercări ale omului de a se îndepărta (iluzoriu) de animalitate, ci porunci egale cu Adevărul cu majusculă, căci rostite, invocate şi apărate de autoritatea paternă. Mărturiseşte scurt într-un interviu cu Dora Pavel:

> „D.P.: *Poeme neruşinate, Cartea mâniei, Apocalipsa după Marta* sunt cărți de răfuială şi cu Dumnezeu. / M.P.: Da, sunt cărți de răfuială”.

Cu atât mai mult, adaug, romanul autobiografic:

> „Eram sub aripa neagră a Apocalipsei, încleiată, ca un cărăbuş în smoală, în delirul de un nesfârşit sadism al Armaghedonului, şi-asta îmi contorsiona şi veghea, şi somnul. Nu cunoşteam atunci nici o altă religie, nu mergeam la biserică, habar n-aveam ce îți făgăduiesc şi ce îți cer alte credințe. Dar decât cu un asemenea Dumnezeu sângeros şi neiertător, care îşi suge vinul mâniei din cupa mâniei, mai bine fără, a spus străfundul meu, triumfător. Aşa că, în loc să mă aducă la mântuire, Tatăl meu a făcut din mine, pentru multă vreme, un ateu conştient de drepturile lui, iar apoi un singular. Decât un asemenea Dumnezeu, mai bine golul. Mai bine cerul gol şi negru ca un sac de păr, către care să-mi îndrept, ca lupii, urletul meu de urât omenesc”.

Descărcarea mâniei are loc printr-o gesticulație egocentrică, de înălțare a propriei existențe pe un piedestal al unicității. Toată cartea e străbătută, de altminteri, de urme de „roman familial”, în sensul pe care îl dă sintagmei Marthe Robert: pasta neagră în care sunt lucrate portretele părinților e contrazisă de frecvente inserții dovedind unicitatea, noblețea, *altfelul* acestora („Mica nu semăna cu nimeni” – e începutul unui portret din superlative luminoase). Tabita/Marta îşi arogă monopolul suferinței şi al trădării de către ceilalți. Comentatorii au reținut, majoritatea, forța întunecată a personajelor centrale, neatenți la ceea ce se spune în fiecare pagină despre partea albă (luminoasă, luminată) a aceloraşi personaje. De aceea, Tania Radu, de pildă, are dreptate să spună că *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului* e

> „ceva ce nu s-a desprins total nici de memorialistică, nici de poezie, ba pe alocuri nici chiar de eseu”,

iar autoanaliza, mărturisirea sunt scrise

> „cu un patos năucitor, într-un diluviu inform după standardele romanului cu pedigree, cu scăpări şi destule eclipse de grație stilistică […] Cea care povesteşte, Tabita, rămâne un travesti ratat. Prea impregnată de convingerea că a fost nedreptățită de soartă, nu mai poate pleda întotdeauna convingător”.

Însă o lectură mai atentă, mai detaşată va descoperi cu totul altceva: cartea are şi calmul obiectiv al autorului, şi detaşarea necesară construcţiei simfonice. Cea care vorbeşte e când Tabita, când Marta, amândouă *personaje* ale Martei Petreu. Ele intră şi ies din scenă fără să semnalizeze anume. O fac ca *alteri* ai unui eu care îşi construieşte în seama lor integrarea. Cartea nu e doar a mâniei şi a răfuielii, ci şi a împăcării, a echilibrului. Trudnic, fragil, dar echilibru. În acest fel, cartea iese din fragmentarea impusă de voci incongruente şi timpuri fluctuante pentru a accede la sfericitatea general-umanului.

Tabita învață (prea) curând că un cuvânt poate răni, lovi, ucide. Nu mai contează că relația dintre părinți e una în limitele normalității, fie ea şi fisurată, că ceea ce se petrece între ei – aşa cum apare şi în roman, de altfel – nu e de consistență tragică. Tragicul se naşte însă din receptarea minții de copil pe care prozatoarea o păstrează în roman ca element contrapunctic. Cele două voci: una care descrie prezentul intersectându-l cu meditații şi cu rememorări înduioşate, ca orice rememorări din vremea copilăriei (acestora li se adaugă excelente pagini de monografie prozastic-poematică a Câmpiei transilvane, cu decor, costumație şi partituri atent reproduse); cealaltă, vocea traumei care răbufneşte în verbalizări violente, sunt profund imbricate. Cea de a doua voce are stridențe necenzurate tocmai pentru a fi mai dramatică, în sensul texturii romaneşti şi al efectului ultim, contradicția. Opoziția nu e între realitate şi ficțiune, ci între mai multele interpretări ale aceleiaşi realități. Amintirile îndelung înăbuşite ale fetiței nu concordă nici cu ceea ce poate povesti acum, înțelegând altfel, omul matur, nici cu depozițiile celorlalți doi frați ai Tabitei, martori supuşi ai aceluiaşi mediu familial. Doar pentru ea mama e teribilă şi tatăl cumplit:

> „Pentru mine – dar numai pentru mine –, tatăl meu a fost un Tată Cumplit”.

Marta intervine:

> „Am fost uluită, cu ani în urmă, când eu şi sora mea ne-am «bârfit» părinții, să aflu ce imagini diferite avem, eu şi ea, despre ei. Pentru Ana, Ticu era un om bun, iar Mica ar fi fost rea”.

Iar Marta Petreu conchide detaşat, din *off:*

> „Cine ştie, de fapt, cum au fost ei”.

Reconstituirea traumei, conservată întreagă prin neverbalizare, se petrece fără bemoli:

> „Erau grozavi ei, părinții noştri, cu războiul lor religios şi amoros, schijele sfintelor şi lumeştilor lor proiectile treceau prin noi tustrei, sfârtecându-ne". Şi: „Nu vorbeau între ei, nu mâncau împreună, dar se culcau împreună, în acelaşi pat./ Era înspăimântător./ Era grotesc. /Era umilitor. /Era războiul zilei celei mari de dinaintea scufundării pentru vecie a lumii acesteia. Da, era lunga bătălie dintre armatele vrăjmaşe, exact cum ne tot spunea Ticu. Era crâncenul război al sfârşitului, Armaghedonul cel Adevărat de pe Câmpia Armaghedonului. Şi trecea chiar prin mijlocul casei noastre".

Enunțurile apocaliptice intonate *fortissimo* sunt – câteodată, contrariant – subminate şi tulburate de amintiri de alt accent şi cu alte sensuri. Secvența tocmai citată continuă astfel:

> „şi era şi foarte distractiv, cel puțin pentru mine" („Eu n-am avut o copilărie fericită. Dar sînt şi lucruri foarte frumoase" – spune în interviul deja amintit).

Mama blestemându-şi copiii e înfricoşătoare doar pentru cineva care nu face diferența dintre cuvânt şi faptă (în senina mea copilărie, bunica de la Nocrich, exasperată când şi când de neastâmpărul nepoților, ne arunca blesteme în trei limbi – română, germană şi maghiară – despre care nu am nici o amintire sumbră ori traumatizantă: erau vorbe spuse la mânie, nimic mai mult). Care crede în valabilitatea absolută şi în urmarea concretă şi imediată pe care o are un cuvânt rostit (în paranteză aş spune că e ceva din Tabita în proba demoniei lui Nae Ionescu pe care o aduce Marta Petreu: aşa *spusese* una dintre apropiatele acestuia, „e diavolul"…). Blestemul („Mai bine nu v-aş fi născut, să fiu aicea de durere! Blestemate să fie Mama şi Marta, curva de soră-mea! Că m-o făcut să mă mărit cu Ticu-to! Blăstămat să fie şi Agustin! Mai bine nu vă năşteam! Să n-aveți parte de ce vi-i drag! Mai bine vă sugrumam de mici şi să mă fi dus într-o temniță! Cu trizăci de lei scăpam de toți tri. Şi azi eram o femeie liberă!..."), stă alături de amintiri precum

> „Când te schimbam, îi povesteşte Mica, te pupam şi pe față, şi pe spate, că râdeai, erai un copil bun. Liniştit. Şi mama m-o sfădit, o zâs: Te-nchini la ea ca la idoli!"

sau portrete ca acestea:

> „Mica a fost o fetiță frumoasă, drăcoasă, cu ochii numai lumină […] ochii ei de fetiță strălucesc atât de tare, încât, oriunde este ea aşezată, devin centrul fotografiei. Am avut şi eu cândva ochii ei lucioşi. […] văd fața de fetiță deşteaptă a Mamicii. Este îmbrăcată ca o principesă deghizată în țărancă […] se uită drept spre aparat, cu o privire strălucitoare. Are ochii cei mai vii din toată fotografia. De fapt, are cei mai pătrunzători ochi pe care i-am văzut în viața mea la vreun om, fie pe viu, fie într-o fotografie: sînt încărcați de o asemenea intensitate a aşteptării unor miracole, încât îți vine să îi aduci grădina raiului şi să i-o pui la picioare. Privirea ei aşteaptă o Bună-Vestire”; „Era într-adevăr frumoasă, şi aşa a rămas şi după cincizeci de ani, când şi-a purtat cu speranță şi cu mânie văduvia, şi după optzeci de ani, când şi-a pierdut sveltețea, dar fața ei mă mai făcea încă s-o alint: Mica mea frumoasă şi înşelată de viață, Mica mea cu ochi strălucitori!”; „Eu ştiu de multă vreme că, din tot ce-a aşteptat, n-a primit nimic, că aşteptările ei au fost, toate, nu numai dezamăgite, ci de-a binelea înşelate, că n-a avut vis care să nu-i fi fost spart şi nici gesturi care să nu se întoarcă, într-un sfârşit, contra ei. Că ajunsese să urle de durere şi de ură […] La sfârşit a trăit într-o permanentă intimitate cu moartea şi a dorit cu o asemenea pasiune să moară, încît numai pasiunea lui Ticu pentru mântuire şi dorul lui după Apocalipsă şi Armaghedon i-au fost egale”.

Nu e foarte greu de identificat aici cele trei voci care țes în canon povestea: Tabita, Marta, Marta Petreu. De remarcat şi fina glisare a portretului spre autoportret, recunoaşterea fiicei în portretul mamei teribile care încetează a mai fi teribilă, ci doar deosebită în spectrul larg al normalității omeneşti:

> „Mica avea un «ambiț» fără măsură, ajungea să i-l zgândări numai un pic ca s-o faci să se pună-n mişcare. În plus, era isteață şi i se vedea asta pe față. Nu-i vorbă, nici nu încerca, cum făceau altele, mironosițele satului, s-o ascundă, ci îşi folosea limba ca să răspundă, măsurat dacă era o discuție, ascuțit şi muşcător dacă i se părea că i-ar atinge cineva onoarea”. Şi: „Atunci mi-am dat seama că iubirea mea pentru ea e plină de mânie, că grija pentru ea şi suferința pe care mi-o produce sînt împletite, ca plesnele unui bici, în aceeaşi funie cu remuşcarea şi ciuda”.

Spuneam despre poemele Martei că, fiind construite, cerebrale, deloc „naturale”, ricoşează producând, premeditat poate, efecte inverse. Limitarea e fastuoasă, țipătul armonios, de o lugubră, dar prozelitică melodie; greața e semnul sigur al setei de viață, strâmtoarea cheamă necuprinderi, le promite negându-le, singurătatea e blazon al unicității, al superbiei. Ritualul

supunerii proclamă autonomii absolute, trufaşe. Senzualitatea e una sublimată, descrierea recuperând şi agonisind lacom experienţe verbale. Valenţele net subiective capătă tranzitivitate prin scindarea brutală a fiinţei. Trup şi creier în dezacord clamat drept iremediabil, dar tragedie îmblânzită de oglindirea reciprocă, de o insistenţă unificatoare. Iubirea însăşi nu e decât proiecţie a iubirii/urii de sine. Discursul liric pendulează între două limite. Pe de-o parte, trupul, pe de altă parte, creierul. Încolăcit în sine, ocrotindu-şi matern spaimele şi alimentându-şi criza („noapte de noapte mă ţin pe mine însămi în braţe"; „Stau cu mine. Scâncesc."), eul debordează lăuntric impunându-se ca lege unică unui univers instabil („colcăiala mea colorată"). Expansiv şi retractil deopotrivă, eul are „o realitate cât se poate de fictivă / şi complet nelocalizabilă". O biografie a angoasei, da, însă, cum spuneam, una tonică. Eul insomniac, hărţuit – „pe muchie stau" – încearcă sincronizarea unor „zone" deja sincronice: „Frigul şi moartea vin de dinăuntru / mă zgâlţâie / (le descriu le programez în acest text nocturn) / mă zgâlţâie ca o epilepsie / greaţa / Scârba. Scârba de tot. Mă zgâlţâie scârba / Lada de gunoi – urlu – lada de gunoi / scurgere / Arăt cu degetul înspre mine: după şase zile de plâns / viermii mei orbi / mănâncă din mine" (*Parabola orbilor*). Îmi dau seama că proza urmează acelaşi scenariu – are acest curaj şi această ştiinţă de a privi în faţă, câteodată nesăbuit, dar întotdeauna profund şi zguduitor de tabieturi, materia neagră a existenţei.

Câmpia Transilvaniei e eclipsată de împletirea vocilor poveştii, dar se conturează până la urmă ca personaj el însuşi împletit cu celelalte şi vinovat de accentele lor acute. Cu descrieri îngroşat expresioniste şi cu o artă specială în a găsi comparaţii uimitor de expresive, ca la Rebreanu, să zicem, cerul e mereu coborât, ţinând captive fiinţe sperând zadarnic luminări din înalt:

> „Jos să îl atingi cu mâna, cerul căpătase culoarea unei vânătăi enorme, prăbuşite sub propria-i greutate peste platoul larg. Peste noi. Tot timpul înmormântării a plouat rece şi din când în când pale de vânt îngheţat au lovit în dungă masa de oameni în negru"; „Nu există peisaj mai trist decât Cîmpia Transilvaniei, din toamnă până-n primăvară. Pe platoul larg dintre Someş şi Valea Sărăţii, între Mărători şi Valea Pâglişei, Cutca se lăţeşte spre cer ca o şopârlă mare"; „Sub cerul vânăt-cenuşiu ca un capac de cenuşă udă, dealurile teşite şi sterpe îşi arată rănile de eroziune. Nu poţi şti ce e mai posac, cerul leşios sau pământul mâncat de pecingine în care înaltul îşi prelinge culoarea. Pe ger

uscat, cât vezi cu ochii sînt numai dealuri sterpe. Valea Plângerii şi-a amintirii aici se află. Din noiembrie până-n aprilie, lumea e sură şi deznădăjduită”.

Pe acest fundal încap întâmplări de altădată ale unor oameni „slabi şi prăpădiți”, încercați de Istorie, dar răzbind deasupra ei:

„între Castel şi Căminul Călugărițelor, cum îi spuneau cutcanii, se aflau dependințele Castelului: grajdurile şi bucătăriile. Peste ani, în timpul socialismului, clădirile joase aveau să devină grădiniță, dispensar, farmacie, cabinet stomatologic, sală de naşteri şi locuința moaşei comunale. Ai mei n-aveau ce căuta la Castel sau la Curte, o vrăjmăşie veche, datând din anul 1906, când Tica, grăjdar la Curte, rămăsese fără un picior, îi ținea departe. […] Piciorul lui de lemn mi-l amintesc bine, cu istoria lui cu tot: era angajat la Curte, îngrijea caii grofului. Într-o zi, pentru că nu-i țesălase bine, administratorul l-a împuşcat cu arma de vânătoare în picior. O încărcătură de alice. O întâmplare de Transilvanie prelungit-feudală maghiară, o întâmplare din 1906…”.

Dar „noi am învățat la Castel”. Repetat, enunțul e semn de victorie al unui neam sărac. Tot aici, obiceiuri vechi, senine, câmpuri cu flori, cărți, jocuri.

Şi față în față cu chestiunea religioasă situarea e triplă.

„Biblia mică, legată în muşama verde, pe care o am de la Ticu. Biblia de care nu m-am despărțit niciodată, din septembrie 1970 şi până acuma, deşi am altele, mai bune; dar asta, cea mai modestă dintre toate, e Biblia pe care i-am cerut-o lui Ticu când am plecat la liceu”

e Biblia Martei, cea care încearcă o reconciliere cu tatăl prin reluarea fără spaime a textelor lui. Marta Petreu, în schimb, alege mai degrabă atitudinea princiară a mamei: neclintită în propria credință, acceptă şi înțelege Dumnezeii tuturor religiilor. O face, însă, cu o urmă nevindecată din spaimele Tabitei: o înclinație specială pentru zeii mângâietori.

Mă opresc aici. Cartea are forță şi citită oarecum aburit, cu receptarea tensionată şi inconfortabilă a mesajelor ei contradictorii, dar şi defragmentată, cu identificarea celor trei voci şi a împletirii lor abile şi hărțuite. Într-un canon legănat (trăgănat) între fizic şi metafizic.

Cristian Tudor Popescu[50]

Trigrama Shakespeare sau Lumea în trei dimensiuni. Începe aici mai degrabă o schiță de portret decât o cronică literară. Punctul de sprijin al rândurilor de față e antologia de „ficțiuni speculative" *Trigrama Shakespeare* apărută, în îngrijirea lui Mihai Iovănel (2005). Nu mă număr printre fanii *talk-show*-rilor, nu mă dau în vânt după buletinele de (non)ştiri care consumă timpul televiziunilor şi al telespectatorilor. Gust, când şi când, asemenea „produse" pentru a şti sau a nu uita cu totul pe ce lume mă aflu. Oricum, CTP şi Emil Hurezeanu reuşesc să mă țină mai mult decât aş dori cu ochii ațintiți pe ecran. Cel de-al doilea, pentru îndoiala pe care ştie s-o strecoare – ardeleneşte, îmi place să spun –, ori de câte ori propozițiile zilei arborează blazoane axiomatice şi „absolute". Cel dintâi, pentru neîncrederea posomorâtă, dar plină de incuri secrete pe care o lasă să pogoare peste marile mărunte dezbateri. Ce povesteşte într-un interviu cu Daniel Cristea-Enache despre *tridimensionalitatea* pe care i-o descoperea „Crohul" cândva, la un cenaclu, se potriveşte mănuşă cu imaginea pe care mi-am schițat-o despre autor/om, ascultându-l, privindu-l şi citindu-l cu detaşarea celei predispuse la relativizări (uneori agresive) ale perspectivei.

Încheierea provizorie la care am ajuns în anii din urmă e aceea că noi, românii, avem mereu o problemă cu aproximarea dimensiunii umane a figurilor memorabile din cultură şi istorie. Părem oricând dispuşi la exagerări într-o direcție sau alta. Oscilăm între monumente şi ruine, între „sfinți" şi „diavoli"... Ne învârtim aiurea într-o lume cu două dimensiuni, în care *volumele* par mereu *suprafețe* şi se dedau, etimologic, fățărniciilor. Ei bine, jucând abil statul şi pusul pe gânduri, apelând la tensiunea fremătândă a lui *între* ca operator ontologic şi ca tridimensiune, CTP comentează acceptabil şi nu de puține ori memorabil această stare de lucruri. Amestecă stilul alert-tărăgănat cu pripirea ticăit-cuceritoare; e un pic blazat, cu „fițe" şi încruntări, cu o distanțare ironică şi gravă, uneori chiar patetic implicată; anunță catastrofe şi îşi râde în barbă („mă umflă un râs sec" poate fi şi autoportret oximoronic); îşi lasă loc de întors chestiunea dacă nu pe toate părțile, măcar pe trei dintre ele. Când spune, în acelaşi interviu,

> „pentru mine, literatura e şi în ziar, şi în ce spun sau tac la televizor, şi într-o întâlnire cu studenții" sau, mai departe, „eu am scris despre toate timpurile şi pot să afirm liniştit că

nu există un timp privilegiat pentru literatură”,

trimite, în fond, la aceeaşi tridimensionalitate a situării/privirii auctoriale. Şi mai spune, în subtext, despre viața care îşi joacă sensurile şi şansele *între* ficțiune şi realitate. „Ateul ros de metafizică” speculează lucid, adică punându-şi amăgirile între paranteze. Dar şi lehămețirile. Ziaristul şi prozatorul îşi împrumută dezinvolt instrumentele unul altuia, ieşind în câştig amândoi. Doar la o primă şi grăbită vedere sunt uşor de delimitat textele unuia de ale celuilalt. *Vremea mânzului sec*, *Copiii fiarei*, *Timp mort*, *România abțibild*, *Un cadavru umplut cu ziare*, *Nobelul românesc*, *Sportul minții*, *Libertatea urii* etc. pun la bătaie, deopotrivă, ochiul de clinician al cotidianului, propriu ziaristului, şi privirea vitraliantă, adâncă a prozatorului. Nu întâmplător scrie CTP literatură SF. Deşi aş zice că scrisul său e rebel față de orice înregimentare şi forțează dezinvolt marginile oricărei definiții, proza sa e străbătută de acel *sense of wonder* pe care şi-l revendică *science-fiction*-ul. Un simț al minunării, al surprizei, al miracolului stăruie şi în fundalul celor mai concrete şi mai pipăibile banalități ale vieții sociale şi politice. Sfătos, în aparență, şi părând să ştie/să înțeleagă/să judece tot ce se întâmplă în jurul său, CTP nu încetează să se mire, uneori cu o naivitate de copil sau de poet, de mişcările umanului. Uman pe care, de altminteri, mărturiseşte că pariază. Din pasiune pentru spectacolul omenesc, se dedă când şi când la relansatori-şoc, la bobârnace în stare să mişte din amorțeală nația temporar ațipită. Nu mă sperie nici una dintre afirmațiile sale gen funie-în-casa-spânzuratului ori bâtă-în-baltă care par să pună lumea pe jar şi să mâne în luptă apărătorii de meserie ai lucrurilor „sacre”. Mie una mi se pare reconfortant să iei măcar câteodată pâinea de la gura lui „Dumnezeu”. Orice subiect poate fi (re)pus în chestiune, adevărurile ultime nu ne sunt la îndemână. În plus, ingredientele româneşti ale ființei sunt pentru CTP potențatori plini de savoare, iar „greața” e mereu pe jumătate prefăcută, mimată. El caută în tot ce trăieşte/ gândeşte /visează/halucinează, cotidian şi cotinocturn, trigrama. Ştie, asemenea lui Polonius, că „nebunia *o plesneşte, o nimereşte, o brodeşte* acolo unde rațiunea şi bunul-simț sunt destul de rezervate”. Dacă mă gândesc la neobosita interpretare a societății româneşti, la *recitirea* de cititor împătimit la care supune neîntrerupt, ca în slujbă „miratorie”, lumea *lume-lume* românească, nu-i surprinzător că pentru CTP

„întreaga operă a lui Shakespeare poate fi privită şi ca un uriaş efort de a da sensuri vânzolelii oarbe din afara şi dinlăuntrul fiinţei omeneşti”.

Viaţa cuvintelor care propun o ordine vânzolelii umane – ordine provizorie şi îmbătată de provizoratul ei bogat – e, îl putem crede pe cuvânt,

„de câte ori mai adevărată decât viaţa însăşi”.

Valenţele infinite ale cuvintelor în stare de cuplări neaşteptate, în reţea (lucru pe care ştia să-l deguste un Camil Petrescu, de pildă, conştient şi de situarea privilegiată a „polului cunoscător” în miezul realităţii „necesare şi indiferente”), îl farmecă şi ştie să-şi descrie molipsitor vrăjirea. Simpatică mi se pare şi umflarea în pene (nu întâmplător mi-a venit în minte Camil Petrescu), încântarea cu care îşi adulmecă şi-şi degustă fiecare izbândă a memoriei speculative, toate conexiunile pe care le pune în mişcare, toate minunile pe care le scoate la iveală ca un prestidigitator care îşi este sieşi spectator şi fan. Kilogramului şi ceva de materie cenuşie din dotare nu i se îngăduie multe clipe de reverie, de lene, de *respiro*. De aceea, prozele sale sunt spumoase, eseurile bat darabana nerăbdătoare, sufocate de variaţiunile pe aceeaşi temă întrevăzute prin rama celei tocmai executate.

Dacă ar fi să antologhez după gustul meu textele din volum, aş reţine, înainte de toate, *Trigrama Shakespeare* şi ideea adevărurilor în straturi cu care ne îmbie, şi atunci când nu luăm seama, parţial analfabeţi fiind, marile opere. Apoi, fabula din *Pâinea lui Dumnezeu*, dar şi scenariul sec şi arta operatorului din *Timp mort*. Umorul strepezit din *Balada cavalerului programator*. Morala din *Flash-back*. În general, căldura umană pe care o împrumută *hitecha* şi atunci când e purtată la înălţimi ameţitoare. Dar, mai ales, *simţul minunării*.

Corina Sabău[51]

Elogiul discret al parantezei. Corina Sabău îşi propune să reabiliteze nu dragostea, ci discursul îndrăgostit. Şi o face recondiţionând, delicat-ironic, toate clişeele, toate zorzoanele şi toate autoamăgirile unui construct livresc.

Cu trimitere la poezia de azi, spuneam altădată (vezi serialul *Poezia în văzul lumii* apărut în *Tribuna*) că principiul realității fiind înlocuit (după Gilles Lipovetsky) de principiul transparenței, *vedenia* e un surogat care împacă – iluzoriu – atât nevoia de constituire a unei referențialități securizante, ținând de *vedere*, cât şi dorința de a înlocui un real nesatisfăcător cu o lume nouă prin mijlocirea unei *viziuni*. Fenomenul e unul al *bovarizării* difuze şi generalizate. Între ceea ce este şi ceea ce ar fi ideal să fie, se zbate un surogat de existență nesigur şi năuc. Sub legea proximității şi a transparenței, a vizibilității impudice, ochiul îşi pierde acuitatea, iar viziunea, încrederea în sine. Exhibarea senzuală şi sexuală aruncă în impas una dintre marile teme tradiționale ale literaturii – dragostea. Aceasta se vlăguieşte, dispare, se invizibilizează. Iubirea ca în cărți sau ca în filme este un construct, asimilat de societatea umană dinspre livresc şi funcționând ca amăgire şi model secole în şir, dar care îşi revelează, sub ochiul dezîncântat al sincerității obscene, ridicolul. Scene „emoționante” de iubire se mai pot întâlni doar în singurătatea masturbantă, însoțită de mici vedenii castratoare şi de revolte. Încet, lucrurile se schimbă. Nu o resentimentalizare a discursului se petrece, ci o recuperare a emoției (romanul *Emoția* al Mirelei Stănciulescu, de pildă, încercase oarecum ceva de acest gen. Câteva personaje feminine de generații felurite şi cu instrumentar existențial setat după calibrul fiecăruia fac gestul desprinderii de un drum înfundat şi tentează o „luare de la capăt” – iluzorie, căci pretinde amuțirea unor contexte şi condiționări deja încorporate. Desprinderea de „tot ce e mic, şi mărginit, şi vremelnic…” rămâne în proiect) şi a înfiorării. Refulatul dă semne că întoarcerea e posibilă. O face mai întâi prin degustarea prelungă a iubirii pentru progenituri (Dan Coman, Radu Vancu, Robert Şerban), dar şi prin situarea anume, polemică, dar implicată, în sentimental (Dan Sociu). Corina Sabău transferă chestiunea în roman (*Dragostea, chiar ea,* Colecția Ego. Proză, Polirom, Iaşi, 2012) şi întrețese abil (apropierea de film a autoarei e vizibilă în mişcarea inteligentă a obiectivului, în prim-planurile şi panoramările intersectate cu maximum de eficiență expresivă; încă din *Blocul 29, apartamentul 1,* debutul din 2009, era prezentă arta cinematografică a imbricării detaliilor cu prim-planuri de efect) două subteme: pe de-o parte, recuperarea „romantismului”, a cuvintelor de/despre iubire – şi o face cu o savuroasă ironie subtextuală, subminând povestea în chiar cele mai înfocate momente declarative –, pe de altă parte,

iubirea puternică, dar molcomă şi tradițională, având mereu nevoie de relansatori etici, față de copii.

Romanul sună foarte bine în ciuda subiectului de telenovelă – un soț plictisit care, deşi îşi iubeşte copiii, îi *uită* când descoperă „iubirea” într-o relație cu o femeie măritată, şi ea în criză de fior conjugal, *uitată* la rândul ei sub tentația şi mai picantă dinspre o mulatră întâlnită într-o „deplasare”, la un congres:

> „în fața privirii umede şi pătrunzătoare, a mirosului dulce care ieşea din pielea şi părul ei, a fost lovit de o dorință atât de puternică, încât gândul, aproape permanent, la Mia s-a stins ca o flăcăruie în bătaia vântului” –,

fiindcă scenele sunt montate cu o artă desăvârşită a contrapunctelor, aşa încât orice sirop este exclus, dar şi orice şarjă. În fond, micul roman e unul cu temă clasică. Iubirea calmă față de copii şi fidelitatea față de un contract marital țin de *datorie*, iar iubirea înfocată este o simplă paranteză căreia i se acordă, sub lumina unui joc de artificii, mai multă importanță decât poate suporta. Un bovarism căldicel deviază temporar eroii de la îndatoriri, mica expediție liberă pierzându-şi rapid cristalele salzburgheze sub pojghița banalității echilibrate. Despărțirea din final şi chiar gestul degajat şi eliberator al renunțării la fructul „păcatului” sunt extrem de potrivite în economia acestui fals roman de dragoste. Dar cum autoarea nu judecă, păstrându-şi senin obiectivitatea, savoarea poveştii de iubire rămâne întreagă, iar cititorul o parcurge cu un mic oftat înțelegător.

Paranteza se declanşează la o scânteie imprevizibilă, *coup de foudre* în miniatură:

> „Chipul său capătă o expresie dârză şi simte cum i se încălzesc obrajii. Închide şi deschide de mai multe ori pumnul drept, îşi mai toarnă whisky, se aşază în fața calculatorului şi-i scrie Miei tot ce îi trece prin minte, fără ezitări şi fără să se gândească la consecințe. Despre părul strălucind ca o flacără în lumina filtrată prin peretele verde şi despre bluza ei hippy i-a scris. Totuşi, nici cuvântul romantism, nici rolul hotărâtor – după cum pretindea Teo – pe care l-a jucat în achiziționarea maşinii de spălat n-au tulburat-o pe Mia ca propoziția: «Doamnă, viața, în esență, e frumoasă»”.

Pârjolul se întinde rapid, cu puține şi nesemnificative sau neluate în seamă semne că e foc de paie. Dragostea

> „ca o zi netulburată de gândul morții, ca o ploaie de vară care cade cu miresme noi”

o face pe eroină să se simtă specială, o scoate din anonimat, „ca în copilărie”. Îndoiala se instalează ceva mai târziu.

> „Din vanitate, slăbiciune, plictiseală sau prostie, nici ea nu ştie de ce a intrat în jocul acesta” care urmărea ezitant „independența față de trecut”.

Familia e resimțită ca o încercuire. Comparația comentează şi cele mai emoționale scene, ca de pildă în cea a privegherii la patul mamei muribunde:

> „Mia se apropie de pat cu groază, aşa cum te apropii, cu o curiozitate bolnăvicioasă, de un gândac gras şi lucios, care s-a postat, dezinvolt şi inconştient, în mijlocul bucătăriei [...] Când se întoarce, simte privirea compătimitoare a bunică-sii ca un melc care i se urcă pe picior”.

Mica aventură amoroasă, în schimb, e ca un campionat de şah. Cea dintâi apasă, cel de-al doilea provoacă. Şi o face ambalat în cuvinte frumoase, cele pe care protagoniştii le uitaseră în forfota îndatoririlor.

> „Din moment ce a venit o zi în care cineva i-a scris aşa frumos, înseamnă că viața ei nu s-a scurs în zadar”,

meditează Mia, iar Teo se simte atât de impresionabil

> „încât, dacă cineva îi vorbea frumos, făcea eforturi să nu i se umezească ochii şi se gândea că aşa trebuie să se simtă un cerşetor primind o prăjitură cumpărată special pentru el”.

Că e vorba de paranteze în cursul precalculat şi informat de cutume ale comunității asumate deliberat o arată şi recurența potențatorului etilic („Mă bucur că sunt amețită, pentru că aşa voi putea vorbi, chiar dacă mă fac de râs...”; „Nu ştiu de ce vă spun asta, poate e sticla de whisky, dar ştiu sigur că, în esență, viața e frumoasă, acesta e singurul lucru pe care vi-l pot spune acum, da”; „O găseşte butonând telecomanda, cu un pahar de tequila în față”). Indiferent care dintre iubiri exersează ingrediente „romantice”, alcoolul revine mereu în scenă – o cale scurtă şi trecătoare de ieşit din

chingile vieții instituționalizate (slujba şi familia fiind la fel de avare când e să-şi pretindă drepturile). Doar astfel sunt cu putință gesturile eroice şi temporara debarasare de suprafețele sociale:

> „Teo, emoționat, dar decis să-şi mărturisească sentimentele, s-a aşezat în fața calculatorului şi a scris, deschizându-şi sufletul ca niciodată, fără să se teamă de ridicol sau de urmări”.

Finalul pune lucrurile la locul lor, stăpânirea de sine se întoarce la datorie, iar paranteza îndrăgostită rămâne ceea ce este, o *paranteză*. Cu o privire spre ligheanul plin de sânge, Mia se întoarce la „datorie” şi

> „vede, cum le vedea de obicei, blocurile copacii, cabinele telefonice, oamenii şi cerul gonind în direcția opusă”.

Cristalele salzburgheze („Doar trei vrăbiuțe țopăie pe marginea fântânii arteziene, ceea ce-i face pe Teo şi Mia să creadă că iubirea lor are ceva eroic. Le înfloresc în față cele mai minunate grădini şi păsări de toate culorile scot triluri victorioase. Se privesc fericiți şi îşi strâng mâinile, ca şi când s-ar încuraja reciproc că ce a fost mai greu a trecut”), amăgitoare prin definiție, se topesc. Singura lor şansă e păstrarea într-un album secret de sentimente „eroice”.

Tudor Dumitru Savu[52]

Negustorul de poveşti. Apărut postum, romanul *Eclipsa Generalului* (2001) face parte din ciclul *Cantacuzina* şi convoacă, într-o construcție extrem de echilibrată, motivele esențiale ale prozei lui Tudor Dumitru Savu. Debutând în 1981 cu *Marginea imperiului*, acesta aducea în proza românească un stil original deplin conturat, delimitând totodată, net, un *teritoriu* creat anume şi luat în stăpânire cu acte în regulă.

În *De-a lungul fluviului* (1985), nepotul lui Petru Agap povesteşte:

> „s-o iau cu începutul şi să încerc să nu încurc lucrurile ca să poți să înțelegi”.

Povestitorul, deşi respectă regulile jocului şi atrage atenția asupra sa –

> „să-ți spun mai departe”; „Pe scurt, pentru că, iată, e de mult trecut de miezul nopții” –

depăşeşte canonul povestirii tradiționale, cel al martorului cu forță de cuprindere limitată, iar recursul la ubicuitatea auctorială romanescă se petrece sub scutul privirii intermediate. Povestitorului cu vederea slabă i-au fost puse lentile din ochi de calcanul dracului cu ajutorul cărora el accede la ochiul atotputernic al ficționarului:

> „mi-am dat seama că pot vedea şi mai departe, cu mult mai departe decât mi-aş fi imaginat, vedeam în mijlocul oraşului şi apoi în plină câmpie, vedeam lucruri ce nu puteau fi zărite de pe cheu, oameni şi lucruri şi nave care nu erau din Cantacuzina, vedeam oraşe de aiurea, am văzut fluviul şi adâncurile lui, vedeam ceea ce nu putusem bănui niciodată şi am fost atât de uluit, încât aproape că am țipat: – Văd! Văd tot. Tot”.

Astfel prezentate lucrurile, cititorul este dispus, necondiționat, să facă jocul autorului şi să primească ficțiunea drept realitate. Parabola este şi ea îmblânzită. Fără să-şi mai ia măsuri de prevedere, cititorul îşi trage scaunul pe buza prăpastiei şi ascultă povestea. Când realizează primejdioasa țesătură a jocului, e deja târziu – a căzut în păienjenişul semnelor şi i s-au dezvăluit adevăruri incomode. Atemporalitatea povestirii devine prezentul şi trecutul, *istoria*. Deşi „miezul necunoscut” rămâne intact, toate întâmplările extraordinare acceptă traduceri în cea mai stringentă actualitate. Povestirea este prevestitoare ca la Sorin Titel, magicul, senzaționalul mai păstrează arome din Voiculescu ori chiar din povestirile lui Caragiale, un ton ori altul amintesc de sud-americani. Înrudirile nu pot fi ignorate – prozatorul scrie în Cantacuzina, adică în locul cel mai dens în poveşti, acolo unde are trecere meseria de „negustor de poveşti”. Conştiinciozitatea celui care relatează se păstrează foarte amănunțit la suprafața enunțurilor izbutind să adâncească semnificațiile miezului prin exces de detalii:

> „Ori de câte ori am văzut aceste lucruri n-aveam să le pricep şi să le înțeleg rostul, le luam aşa cum erau ele”.

Aşa cum erau, adică ambigue, conotante. Dafnula cea cu miros de viață colcăindă, când diformă, când zveltă şi frumoasă, gemenii cu povestea lor

stranie preluată din cărțile anterioare şi circumscriind tema dublului, teatrul ambulant al lui Calcatinge şi demascarea finală menită nu să limpezească lucrurile, ci să le deschidă altor perspective, Sosinpatru şi cărămidăria lui pierdută într-un alt culoar temporal, fantomaticul vas „Hericleea”, fortăreața de carton şi puterea aberantă a generalului întemeiată pe teama şi inerția celorlalți, Anastasatu cel sortit aşteptării sunt locuitorii Cantacuzinei evoluând sub semnul labirintului şi al oglinzii. Autorul priveşte dintr-un unghi din care totul „se vede ca la circ”. Jocul ficțiunii este exagerat cu savuroase dezlănțuiri quasipoematice. Aici, în poveste, orice este posibil, îngăduit. Lucru care nu absolvă însă de la gravitate şi tragic. Totul are un preț, este avertizat povestitorul.

Deşi la prima vedere *Fortul* (1988) pare să marcheze o revoluție, nu neapărat fericită, în maniera prozatorului, după cele câteva pagini care transcriu, la propriu, dialogurile întretăiate într-o cazarmă, totul reintră în normal şi avem de-a face cu o nouă variațiune pe aceeaşi temă a labirintului, a oglinzii şi a ordinii impuse, abstracte. Să notez aici că normele şi rigorile vieții cazone apar tot mai frecvent în proza contemporană, alcătuind un *topos* încă nu îndeajuns exploatat, capabil să răspundă unor chestionare inedite şi să suporte simboluri dintre cele mai complexe. Lumea în lume a cazarmei va fi un examen brutal pentru conştiințe – ea pune accente noi pe concepte vechi, definite până aici în treacăt. Protagoniştii vor suferi, nu fără convulsii şi respingeri, o remodelare. La Tudor Vlad, la Ion Lilă ori la Sorin Preda, se vor secționa grupuri colorate de individualități puternice silabisind cadența colectivă. Ordinea, legea, disciplina vor putea fi citite oricând în registrul realist al experienței necesare de viață, cu subtexte morale, nobile, dar şi în cel absurd, inuman, supra-real al înstrăinării acute. La Tudor Dumitru Savu, dialogul de început este, mi se pare mie, superfluu. Chiar dacă se exemplifică astfel condiția scribului, a celui care nu poate trăi fiindcă s-a oprit în loc pentru a reprezenta realitatea, ori se tărăgănează într-un preludiu creator de atmosferă romanul propriu-zis, lui Tudor Dumitru Savu îi este străină secitatea transcrierii, oricât de sofisticate şi şocante ar fi tehnicile acesteia. Pentru el Textul romanesc este încă sau este iarăşi, dacă ne gândim la neoromantismul ultimilor ani, *maşina de visat*. Oglinda, veritabil motiv în proza sa, nu este niciodată fidelă în sensul reproducerii impersonale a lumii. Dimpotrivă, ea formează, deformează, informează chiar, realul. Îl învață să se privească printr-un ochi întors, promițător de dezvăluiri.

Dierna este asemeni oricărui scrib, ni se sugerează discret. La început, va fi cel care execută ordine, chiar şi fără rost, „scuipate” de superiori. Curând însă va deveni cel care încearcă să înțeleagă, să afle adevărul. Va pătrunde, venind dinspre Câmpie, într-o zonă stranie, marcată de semne obscure. Fortul Cardon, asemeni Fortăreței din *De-a lungul fluviului*, va fi unul de circ, fals fiindcă funcționând după reguli prea abstracte, iarăşi militare. Se accentuează irealitatea densă, ambiguă, a întâmplărilor şi prin relatarea lor în dublă tonalitate: raportul oficial, abia îngăduindu-şi mlădieri personale, înaintat forurilor superioare, alternează cu povestirea „obişnuită” a faptelor, colorată şi caldă. Dacă în romanul precedent unul se dovedea a fi mai mulți, într-o paradă de măşti şi „împielițări”, cum ar spune Mircea Ghițulescu, în *Fortul* toți par să fie unul singur – o uniformizare egală cu pluralitatea dinainte, însă cu sens schimbat. Mai mult ca în celelalte cărți, lumea abia povestită îşi schimbă înfățişarea obligând la remanieri:

> „drumul se schimbă mereu... şi drumul, şi locurile”.

Fiind vorba despre un raport *post factum*, se promit întâmplări grozave, ciudățenii, se întreține extrem de abil suspansul. Fiecare pas, fiecare gest, fiecare cuvânt este sau poate fi un semn. De aici „starea grozavă de aşteptare” pe care o trăia, în felul său, şi Anastasatu. Şi în *Fortul* privirea are funcții privilegiate. Ficționarul vede dincolo de rigiditatea amorfă a aparențelor:

> „Trăiam senzația că eu văd altfel decât ei”.

E o veritabilă ofensivă a privirii şi gândirii civile – prin binoclul oficial, corect, sec al ofițerului, nu se văd avatarurile ființei. Oglinzile ficționarului „înmulțesc şi multiplică tot ce văd”, ca Şeherezada, reafirmând virtuțile exorcizante ale poveştii. Dacă fortăreața se dovedise din carton şi mascarada egală cu o lecție de viață este deconspirată, în *Fortul*, Textul are puterea de a impune o realitate pe care a descris-o. Lumea se arată şi a treia zi celui care a descris-o neschimbată. Poveştile lui Tudor Dumitru Savu, *băsmuitorul*, cum îl numeşte D.R. Popescu, sunt de o remarcabilă densitate. Fiecare rând, aproape, este o oglindă cu zeci de ape, interpretabilă la nesfârşit. Cărțile sale, deşi nu depăşesc, fiecare dintre ele, două sute de pagini, dau senzația cuprinderii nemăsurate, par chiar somptuoase prin jocul

reverberațiilor posibile şi lasă cititorului fertila melancolie de a nu fi interpretat tot ce i s-a oferit.

De la o carte la alta, nu se va produce, ca urmare, o evoluție în sensul modificării esențiale a instrumentarului, ci o creştere şi o adâncire rezultate din privirea dintr-un alt unghi a aceleiaşi *zone*, autorul fiind călăuza capricioasă şi imprevizibilă, gata oricând să deseneze o hartă complicată, „barocă”, niciodată explicită în sens matematic, mereu expresivă în sens existențial. Mottoul lui Cornel Nistorescu la *Paradisul provizoriu*: *„Într-o zi am privit lumea. / A doua zi am descris-o / A treia zi am privit-o din nou / Era altfel”*, poate conveni genului de proză frecventat de Tudor Dumitru Savu. Spre deosebire de majoritatea colegilor de generație, atraşi de cotidianul imediat, față de care se situează într-o poziție tensionată, vulnerați de cenuşiu şi fără-sens şi transferând interesul asupra procesului producerii textului după formule cât mai inedite, dar şi mai blazate, mai crizice, Tudor Dumitru Savu găseşte resurse inepuizabile în vechiul, tradiționalul ceremonial al povestirii, nu renunță la magia şi eminența condiției sale de povestitor, pe care o descoperă liberă, generoasă, implicat-autonomă. Lumea pe care a creat-o – cu orgoliul unor Faulkner sau Márquez – este cu fiecare povestire alta şi altfel, privirea fiind în cel mai înalt grad creatoare. Cantacuzina şi împrejurimile/succedaneele ei, niciodată îndepărtându-se de Marele Fluviu decât pentru *a veni dinspre* pustiul câmpiei, al realului încă nerostit şi, deci, fără consistență, constituie o *zonă* în care lucrurile şi lucrările omeneşti ascultă de legi proprii. Pătrundem într-o *altă lume,* în care cotidianul pur şi simplu nu are acces, omenescul fiind interogat exclusiv dinspre fața sa tainică, misterioasă, cea în care stăpâneşte simbolul şi pâlpâie *semnele*. Viața este un *labirint*, orice întâmplare este „ca o peşteră”, omul apelează la *oglinzi* de tot felul pentru a afla drumul adevărat şi este împiedicat în expediția sa interioară de imixtiunea unei Puteri, a unei Ordini cazone, adică lipsită de atributul esențial, acela al întâmplării, al poveştii, al lecturii originale a semnelor. *Labirintul*, *Oglinda* şi *Ordinea* sunt coordonatele în ne-limitele cărora se înscriu enunțurile prozatorului.

Personajul principal rămâne Dunărea, ea acceptându-l alături, într-o complicitate extrem de subtilă şi „veche”, pe „negustorul de poveşti”, cel care are acces la cuvintele puterii. În *Cantacuzina* (1995), carte care îşi asumă simplu chiar numele ținutului ficțiunii, povestea începe atunci când, eroina murind, istoria ei stranie poate fi reconstituită liber (amănunt

important, povestea, oricât de atentă la detalii „istorice”, nu renunță la libertatea interpretării, la variantele infinite ale rostirii). Femeia care a refuzat să nască fiindcă a fost victima unui viol, refuzul ei anulând efectul însuşi al actului umilitor, căci nu-i îngăduie să se încheie, să aibă, aşadar, un sens de aşezat în istoria lumii, moare, în cele din urmă, lăsând loc martorilor. E de spus că aura fantastică a prozei lui Tudor Dumitru Savu se brodează pe detalii de un realism atroce, rezultatul fiind un text poematic, lucrat după regulile canonului muzical, cu singurătăți prinse în plasa legilor eterne ale comunității, cu comunități care îşi pierd şi-şi regăsesc unitatea prin respingerea/asumarea tuturor ciudățeniilor indivizilor alcătuitori. Sia Ferekide Belgun, punctul de fugă al poemului romanesc, îi obligă pe toți cei care au cunoscut-o, şi acum s-au reunit la un straniu priveghi recuperator, să-şi reconstituie şi reconsidere propriile vieți.

Apărută, cum spuneam, postum, *Eclipsa Generalului* duce mai departe, cu frânturi laitmotivice din cărțile precedente, ideea că adevărul nu există, nu poate fi ştiut niciodată în toate detaliile sale, lucrul cel mai important şi singurul la îndemâna omului fiind efortul repetat de a împrumuta sens existenței prin intermediul complicatului, savurosului ceremonial al povestirii fluente, armonice, ambigue. Se întreține suspansul, căci el intră în definiția însăşi a relației omului cu propria înaintare destinală. Dacă misterul nu poate fi dezlegat, el poate fi, în schimb, adâncit. Ezitarea în fața detaliilor povestirii, ezitare care condiționează aura fantastică, e jucată fin de naratorul însuşi, rătăcit adesea în labirintul propriei istorisiri pentru a-i degusta mai pe îndelete deschiderea. Garnizoana cu mii de soldați, întreținută în gol, e şi aici Ordinea exterioară şi până la un punct implacabilă, ținând în suspans gesturile diurne şi obligându-le să se justifice iar şi iar. Câmpia e şi ea o prezență amenințătoare, e locul deschis şi ascuns totodată din care vin toate relele. Dunărea, în schimb, asigură iluzia înscrierii într-o devenire, în curgerea implacabilă, dar firească, ba chiar controlabilă prin exercitarea ritualică a meşteşugurilor locului, prin respectarea strictă şi savuroasă, încântată de sine a unor gesturi imemoriale. Acestor „personaje” li se adaugă şi cel din pădurea de sălcii, constructorul invizibil, lăsându-se vederii doar cât să nu i se uite stăruitoarea prezență la temelia faptelor. Toate metaforele sunt amuşinate, descrise, cântate, niciodată până la capăt, moartea însăşi devenind un refren în marea melodie a poveştilor fără sfârşit.

Andrei Simuț[53]

„Fiecare loc își cheamă proza…” spune Andrei Simuț într-un interviu cu Mihai Vieru. Echinoxistul Andrei Simuț este unul dintre câştigătorii Concursului de debut al Filialei clujene a Uniunii Scriitorilor, cu *Literatura traumei*, eseu despre anii ’40 apărut în 2007 şi distins cu Premiul pentru debut al *României literare*. Romanul *Calvarium* (2009) este prima sa carte, căci încheiat în 17 noiembrie 2006 şi lăsat să se aşeze:

> „Ironia traseului acestui roman, spune în interviu, a fost faptul că l-am scris într-un moment când nimeni nu se prea gândea la sfârşituri de lume, iar apariția lui a întârziat suficient de mult încât să nimerească în plină criză…”.

În argumentul la *Literatura traumei*, Andrei Simuț vorbea despre ivirea oricărei cărți din

> „reacția naturală de uimire în fața unui subiect, roman, epocă”,

mărturisea pasiunea pentru istorie, dar şi

> „un vechi şi plăcut obicei de a citi jurnale intime şi preferința pentru subiecte apocaliptice”,

semnalmente regăsibile la prozator. În plus, o „boală a sensului”, în sens donquijotesc, de care suferă şi Daniel, protagonistul romanului.

O *privire* extrem de atentă şi creatoare e simțul predilect de punere în contact cu lumea. Andrei Simuț *vede* şi descrie. Vorbeşte el singur, în interviu, despre vizualizare –

> „orice scriu se cere vizualizat mai întâi” –,

e o metodă a celor mai puțin atenți la semnale auditive. Chiar dacă muzici de tot felul traversează cartea, nu urechea e scutierul căutătorului de sensuri, ci ochiul. De aceea punctele nevralgice ale romanului sunt *vocile* (puține) prinse în dialogurile zilei. Monologurile autodescriptive, în schimb, merg ca unse, sunt rezultatele unei vizualizări interioare şi se întemeiază pe capacitatea de a face conexiuni a omului cu biblioteci în spate.

S-a spus că e o carte pentru filologi. În parte, aşa e, romanul e împănat cu trimiteri pe faţă ori discrete la texte şi cărţi. La fiecare cotitură ţi se mai oferă, cu naturaleţea unui mediu de cultură asumat, o nouă înmugurire, un *spor* (în mai multele sensuri, de sământă gata *să dea colţ* – iarăşi, şi în sensul de a rodi, dar şi în acela, argotic, de moarte şi decădere ori de replică polemică –; dar şi de îmbogăţire permanentă a interpretării, cu conotaţii înflorind ca mucegaiul pe fiecare *rest* – rămăşiţă, dar şi neruminare până la capăt, până la toate capetele a unui anume ciot de viaţă). Eseistul e şi un bun povestitor, aşa încât povestea de dragoste dintre Daniel şi Almira, tensionată de trecutul sentimental al amândurora, dar şi de existenţa unui El cu anume drepturi de proprietate erotică, se citeşte lesne şi în registru de *romanţ*, un pic retro şi lucrat în horbote quasi-poematice. În plus, până şi intersectarea fără preaviz cu istoria (romană) cu împăraţi, senatori, lumi în amurg şi în destrămare, cuceriri şi retrageri este o oglindire cu funcţii multiple, o răsfrângere simplă, metaforic-parabolică, dar şi alta în straturi, aplicabilă oricărei poveşti omeneşti cu creşteri, descreşteri şi apocalipse.

Calvarium, cu perechea feminină şi… clujeană Calvaria, adaugă o nouă „explicaţie” parţială şi liberă. Dâmbul din straturi succesive de istorie al bisericii Calvaria seamănă cu o ţeastă (sensul latinesc al *calvarium*-ului), trimiţând la forfota plină de ambiguităţi a gândului, la feluritele traduceri în cuvânt ale „experienţelor” în sens larg. Istoria cu majusculă şi cea măruntă acceptă la fel de multe interpretări, variante, remanieri. Nimic nu e „gata ca o fotografie”, dimpotrivă, ceea ce vede şi descrie prozatorul respectă mai degrabă regula rebelă şi derutantă a ficţiunii onirice.

Şi mai departe, cartea lui Andrei Simuţ se lasă citită în registru cel puţin dublu. Studenţia ca timp, loc şi stare de spirit se conturează la un nivel general acceptabil, cu ingrediente speciale fiind vorba de o studenţie la Litere. Apoi există şi câteva receptări anume privilegiate. Clujenii literaţi (în sensul de filologi şi simpatizanţi ai literelor) vor gusta savori aparte fiindcă ei *văd* imediat şi recunosc, dincolo de nişte nume absconse şi cenuşii pentru restul lumii, individualităţi, personaje, personalităţi, istorii suplimentare şi complementare. Lectura lor e activă şi propria cunoaştere intră în jocul conexiunilor în lanţ. Când fundalul poveştii de iubire e traversat în străfulgerări de Doina Curticăpeanu, Sanda Cordoş, Teutişan, Muthu, Neamţu, Borbély, Ioana Bot, Elena Dragoş, Fanache, Perian şi aşa mai departe, nu chiar „tăt mârlanu” va şti despre ce e vorba. Tot aşa cum, Andrei Simuţ, cel născut şi şcolit la Cluj, îşi aşază povestea anume în acest

oraş căruia îi cunoaşte cartierele, străzile, le ştie ori le inventează istoria, topica urbană secondând cu parfum şi atmosferă topica lexicală. *Locul* e important, iar *locuirea* nu e o dimensiune neglijabilă a ființei, fie ea şi sub vremi. Sigur că poate fi oricare oraş-al-studenției, cu străzi, biblioteci, săli de cursuri, parcuri, cafenele. Dar nu mă pot împiedica să constat că, pentru clujeni, acțiunea se petrece *la Cluj*, un loc şi un spațiu de enunțare pe care le pot străbate cu ochii minții alături de eroi şi narator. Nu pot şti exact cât se pierde din farmecul atmosferei pentru cineva care nu cunoaşte Clujul. Ce îi va spune un nume de stradă ori de cartier? Barițiu, Horea, Napoca, Moților, Mănăştur, Mărăşti, Andrei Mureşanu, Babeş şi Calvaria, Canalul Morii şi aşa mai departe trezesc pentru clujeni imagini, culori, istorii. Ce se întâmplă cu ceilalți? „Ce este un nume"? Pierderea nu va fi catastrofală, mă gândesc, dar ştiu la fel de bine că *locul tău* lasă urme şi modelează privirea ta asupra lumii, lăsându-se la rândul său impregnat. Nu întâmplător, drumurile la Capitală sunt în două dimensiuni, nu în trei. Capitala e un soi de *agora* abstractă în care Daniel e dus periodic de un tată atent la formarea sa pentru a asculta diverşi *oratori*, mai mult ori mai puțin celebri. Ieşirile sunt, însă, provizorii. Daniel/Andrei se întoarce mereu, chiar dacă locuirea sa e labirintică.

Povestea „lumii ce pe nesimțite cade" dă adâncime şi celor mai mărunte gesturi şi cuvinte, le infinitiplică. Ca orice generație de cumpănă, autorul, naratorul şi eroul său ştiu multe despre ambele lumi trăite ca să le vadă amândurora inevitabila descompunere. Au în mod firesc înțelepciunea celui care nu poate fi amăgit de aparențe. Pot gândi pe cont propriu. Eseul despre *Literatura traumei* conținea deja acest echilibru şi această necesară distanță. Panoramările nu pierd din vedere detaliile, sarea omenescului dintotdeauna. Excelent portretul bemolat, pe muchie de cuțit al celor născuți la începutul anilor '70-'80, fără

> „amintiri despre primii paşi pe lună, nici despre războaie sângeroase, dar avem cultură generală, pentru că asta însemna ceva odată", „ultimii Şoimi ai Patriei şi ultimii Pioneri", „noi am auzit cum s-a tras la Revoluție, noi am fost martorii a trei schimbări de bancnote şi monede… Suntem o generație de învingători, de visători, de *first-timers*...".

Scrisă modernist, în sensul respectului pentru povestea cronologică şi relativ cuminte („am preferat mijloace de seducție mai moderniste, oarecum

în răspăr cu perioada post-postmodernă pe care o traversăm”), cartea e bulversată de tehnici ale întretăierilor post-moderniste, însă cu o măsură şi un echilibru ținând de maturitate. Nimic şocant şi gratuit în carte, totul are un schepsis şi un rost. Fragmentele, deşi acceptând şi lecturi la întâmplare, sunt țesute după un desen migălos care invită la reveniri, la înaintarea înceată în urzeala romanescă şi la priviri aruncate cu egal folos şi încântare şi nodurilor de pe dos.

În „vizuina împânzită de scenarii şi aşteptări inutile”, privitorul îşi anexează simțul ne-cultural, de „fiară”, al mirosului, adulmecând întretăieri de alei labirintice şi de *aer*:

> „aer de Calvaria, aer vechi, aer de mănăstire, aer de munte, aer de pădure, aer de fân proaspăt cosit, aer de vis, aer de grotă, … aerul fiecărui secol, aer de incaşi convinşi că sfârşitul e aproape şi că nu mai are rost lupta, aer ânteţind focul peste Roma, …. aer de Nabokov în exil, aer de anii patruzeci, aer de jurnal sentimental, aer de catastrofă mondială… aerul străzii Barițiu, aerul mulțimii de fete necunoscute, aer de mai şi de iubire primăvăratică, aer latin …aer de Casablanca, aer de diavol bântuind visele… aer de enciclopedie infinită a aerului prin care te poți mişca în voie precum peştele în apă”.

Ceea ce şi face, de altminteri. E, clar, o carte bună şi bine scrisă. Cartea unei vârste pe care a depăşit-o deja acum câțiva ani. Andrei Simuț se ştie în schimbare şi, chiar, în bogată *cădere*. Căci mileniul al doilea s-a împlinit şi *marea descoperire* întârzie să se producă.

Simona Sora[54]

Oglinda şi drumul. Romanul Simonei Sora (*Hotel Universal*, 2012) e de înscris în categoria pe care am numit-o altădată a *întoarcerilor şi fugilor*; dar nu fără rest.

> „A trata obiectul istoric ca *loc al memoriei* înseamnă (după Mona Ouzouf, unul dintre coordonatorii, alături de Pierre Nora, ai enciclopediei *Les Lieux de mémoire*) a da cuvântul prezentului nu ca moştenitor al trecutului, ci ca utilizator de trecut, mereu

> susceptibil de a reanima mize care somnolează, de a refolosi materiale îngropate. Pe scurt, de a recompune peisajul după nevoile momentului”.

În manieră *labirintică* (după aceeaşi, *catedrala* respectă cronologia, înălțând răbdător edificiul de la temelii la turlă fără a-şi lăsa libertatea de a modifica sensibil vreun nivel al construcției, *labirintul* fiind

> „utilizare ireverențioasă, în zig-zag, aşa cum fac copiii sau fluturii”,

a trecutului, cu reveniri legitime, accente inedite, divagații), Simona Sora intersectează liber mai multe planuri temporale reunite printr-o coordonată spațială – Hotelul Universal, fost Tudorache, pe Gabroveni, devenit după 1989 cămin studențesc, apoi ruină. *Întoarcerea* e dublată de un roman de actualitate, căci nu pune în paranteză *neaşezarea* prezentului („La începutul anilor ’90, când Hotelul Universal din strada Gabroveni de la numărul 12 a fost transformat în cămin studențesc, el nu se mai afla de multă vreme în centrul Bucureştilor. Delabrat şi igrasios, plin de şobolani ce mişunau pe lungile culoare…”). Mai mult, Maia nu e simplu scrib/caligraf al poveştii Mariei, ci un ascultător cu imaginație bogată (şi oarecum patologică, în mai multe sensuri, aflăm în final) care complică povestea inițială fantasmatic, oniric, câteodată coşmardesc.

> „Îi povestea Maria Maiei, care transcria povestea inovând”

e refrenul romanului:

> „Când începuse să transcrie – în camera 308 din căminul Universal – epopeea obscură, cu schimbări de la an la an, cu erate şi lovituri de teatru, povestită de Maria mare în copilăria şi adolescența ei, Maia se trezea repovestind şi suprapunând peste istoria bunică-sii câte una străină. Îşi dădea seama, dar povestea Mariei mari era prea liniară, amănuntele esențiale se împrăştiau, poveştile îşi pierdeau contururile, ca nişte fotografii fără şarf”.

Aplecarea înspre relocuirea înmiresmată – în sensul alerteței simțurilor puse la lucru de lectura imaginantă – a unor epoci pe care distanța în timp le-a încărcat cu atmosferă, farmec, sens, gravitate, aplecare pe care o constatam în mai multe romane „istorice” de azi (vezi *Marañon*-ul Ruxandrei Ivăncescu, *Vasco da Gama navighează* al Dianei Adamek, *Zilele*

regelui al lui Filip Florian, dar şi romanele Ioanei Pârvulescu), este, pe de-o parte, *reconstituire* abilă şi încântată de performanţele sale, punând la bătaie şi tehnici detectivistice, dar şi, pe de altă parte, exaltare a locuirii ca *misterium* – cum se întâmplă, de pildă, în *Cara aurita* al Tatianei Dragomir; mottoul din *Absalom, Absalom!* al lui Faulkner:

> „Era ca şi cum casele ar fi avut sentimente, viaţă, personalitate"

ar putea sta foarte bine alături de cel din Vallejo, la care recurge Simona Sora:

> „Toţi pare-se că au plecat din casă, dar în fapt toţi au rămas. Şi ceea ce rămîne nu-i amintirea lor, ci ei înşişi".

Scrutarea prelung interpretativă a unor vieţi revolute – eseista din *Regăsirea intimităţii* escortează discret şi cu folos în planul expresivităţii vocile naratoare – încearcă şi invocarea unor posibili *lari*, care să asigure perpetuarea bunei locuiri şi să sprijine speranţa că nimic esenţial nu se schimbase.

Scenele prezentului postrevoluţionar, deşi bine documentate, rămân cumva în ceaţă, nu ele interesează, sunt utile revenirii contrapunctice într-un trecut aparent mai bun, căci răbduriu. O întâmplare leagă lucrurile, lăsându-le să curgă în voia timpurilor încălecate:

> „Printr-o potrivire care nu avea nimic mistic – era vorba mai degrabă de o refolosire a unui loc din buricul târgului pe care îl vâna multă lume –, Maia ajunse să primească o cameră în hotelul fără nici o stea unde locuise o vreme stră-străbunica ei, Rada, fata de aur adusă de Vasile Capşa de lîngă Varna, ca suvenir al primului lui taxid eşuat la Sevastopol".

Bucătarul Vasile Capşa,

> „cel dintâi şi cel mai trist dintre cei doisprezece fii ai lui Constantin cojocarul",

e unul dintre pilonii romanului. Prin acest personaj reconstituit cu o minuţie care dă farmec şi mister tablourilor, se revarsă simfonia simţurilor în alertă şi parada lucrurilor bine făcute cândva de mâna omului, în ritualuri ale închegării, ale germinării pierdute azi:

> „toate simțurile lui o luau razna de îndată ce le oprea din treaba lor: limba să guste şi să corecteze, mirosul să adauge şi să concentreze, auzul să oprească clocotul şi să răcească crema, pipăitul să ajusteze şi să încerce contururile. Când nu voia să fie altul, simțurile lui Vasile, ascuțite până la perfecțiune alături de Nineka (aşa o numea pe maică-sa, Ana), pe care o iubea mai mult decât se iubeşte o mamă la 30 de ani, îl făceau cel mai fin cofetar din Bucureşti”.

Ca în *Dulcea poveste a tristului elefant* (excelenta carte a Dianei Adamek), Simona Sora descoperă „că lucrurile sunt alunecoase şi se ating”. Avem de-a face, în unul dintre planuri, cu o nouă carte despre atingeri şi mângâieri, despre miresme şi duhori, despre semne cu înțelesuri ascunse:

> „În fiecare an, Maria îi povestea Maiei saga gastronomică a celui mai trist dintre cei doisprezece fii ai cojocarului Constantin Capşa şi de fiecare dată adăuga un nou amănunt uitat, inventat sau trecut pînă atunci sub tăcere”.

Povestea despre cofeturi fine,

> „gofrete, *bonbonuri* cu vişine şi moka, boluri de îngheţată şi fructe confiate, şerbet de flori (oare ce flori?), dar şi nişte pesmeţi dulci cum nu mai văzuse decît la Buda”

se spune şi re-spune lângă oalele în care clocotesc magic petale de trandafir, ca într-un ritual care să asigure peste ani excelenţa. Maria este un alt punct de reper al cărţii, unul cu acces la trecut şi cu gesturi menite să-i prelungească valabilitatea în prezent. Istoria capătă şi alte complicate irizări prin Aliona, ghicitoarea, care

> „vedea viitorul aşa cum alţii repară ceasuri sau fac pâine”: „Tu ştii că nu-i nici o fericire să vezi ce-i înlăuntrul omului, pentru că nici acolo, nici în afara lui lucrurile nu sunt aşezate o dată pentru totdeauna şi se schimbă până să apuci să spui ce şi cum”.

Ochiul clarvăzător al Alionei are nevoie de cuvinte, vedeniile ei rămân suspendate fără interpretarea propusă de Diana, cea care

> „traducea din orice limbă vie sau moartă, cunoscută sau inventată pe loc, dar mai ales traducea din limba dezarticulată a Alionei”.

„Lecturile” se bulucesc, sunt poliedrice. Prezentul e şi el mişun de personaje dezarticulate, de provocatori şi turnători sub un „reflector bezmetic”, precum Pavel Dreptu („citise enorm şi avea o memorie bună, însă tonul lui jucat, segmentarea retorică, un fel de patetism ce mima ataşamentul începuseră să le sune prost noilor săi studenţi încă de pe atunci, la începuturile anilor ’90. Retorica se schimbase deja şi ea”). Acesta e competent mai degrabă

> „în viermuiala bucureşteană, cu zeci de personaje celebre sau doar interesante, pe care el odată le fascinase ofensiv şi de la care colecționase nu doar lucruri inavuabile, ci şi suculente tipologii comportamentale”.

Tot el pledează în favoarea exploatării clipei prezente:

> „condiția lor, a celor care locuiau în Universal, le spusese Dreptu, e tocmai ignorarea prezentului, fuga înainte, amăgirea – toate astea din pricina lăcomiei, a urii şi a ignoranței”.

Deşi „arcana morții era o carte în mişcare ce-ar fi trebuit să apară de câte ori cineva îşi căuta viitorul. Ăsta era viitorul oricui, implacabil şi sigur, motiv de linişte şi veselie pentru oamenii inteligenți”, moartea suspectă a profesorului mai adaugă un strat compoziției, unul de noapte, „locul” în care se coace dintotdeauna o aşteptare tainică. Tot de noapte ține oarecum şi întorsătura din final. Depoziția psihiatrei dezvăluie o nouă posibilă interpretare. „Epopeea eroică” a unui şir de „femei tari” şi „romanul epistolar fragmentar” la care lucrează sub ochii noştri Maia ar putea fi *fuga* de ea însăşi a pacientei Maya, care ocoleşte prin subterfugii scripturale *întâlnirea cu sine.* Contrariant, finalul e şi potențator în alb al unui adevăr care scapă mereu printre degete. Fugile narative sunt, într-adevăr, pe cât de haotice, pe atât de elocvente, cu destule valențe muzicale simfonice, deşi *oglinda* şi *drumul* conviețuiesc în regim de neostoită hărțuire reciprocă.

Octavian Soviany[55]

Scrinul negru. În literatură, senzualitatea, fie şi excesivă, descrierea „fără perdea” a manifestărilor sexualităţii nu cad în pornografie dacă sunt detalii ale unui întreg. Scriitorul de talent le foloseşte ca ingrediente „tari” pentru a contura psihologii, pentru a vorbi despre viaţă, moarte, spaime, extaze, înfrângeri, înfiorări. Ea, sexualitatea, e una dintre feţele definitorii ale omului, nicidecum singura. Uniune a *minţii* cu *trupul* (după Lucreţiu), omul a traversat etape succesive de împăcare a feţelor sale ori, dimpotrivă, de divorţ. Trupul – satanizat, împins în umbră, în noapte – rămâne ascuns şi impregnat de ideea păcatului. Cuvintele *interzise* legate de sex devin, cu totul simptomatic, înjurături. Literatura erotică e mereu *îndrăzneaţă* şi *interzisă*, circulă pe sub mână. Explozia quasi-pornografică a sexualităţii din anii ’60 încoace e şi recuperare/reabilitare a senzualului, a visceralului. Noua retorică e, apoi, una „citită”. Toate libertăţile simţurilor au fost experimentate, au fost citiţi şi conspectaţi Miller, D.H. Lawrence, Philip Roth, Marcel Moreau, Ian McEwan, Esterházy, Bukovski ş.a.m.d. Nu descrierea unei *vieţi secrete* o vom găsi în cărţile zilei. Ieşirea din ipocrizie are nenumărate urmări, dar nu aduce cu sine efectele scontate.

Dacă în *Grădina de ciment* a lui Ian McEwan se putea descoperi simplitatea întunecată a scriiturii, cartea, tot întunecată, a lui Soviany, *Viaţa lui Kostas Venetis* (2011), alege în locul simplităţii o formulă romanescă multiplu „acoperită”. Poveştile în lanţ, în straturi, înmugurind coşmardesc în sertarele unui scrin infernal, sunt străbătute de mizerii, pidosnicii, scursori, de mâluri viermănoase şi clocite, haznale, hoituri, vicii îngălate şi fără frunte, nelegiuiri. Repetitive şi, de la un punct încolo, goale, căci manieriste, autopastişându-şi delirant scârnăviile şi duhorile, ele îşi ascund îndrăznelile sub o avalanşă de „descărcări de responsabilitate”. Manuscrisul „găsit”, povestea scrisă după dictare („nesăbuinţa mi-a pus buzele în mişcare, făcându-mă să-i vorbesc lui *signor* Tomasso despre povestirile lui Venetis, pe care mă apucasem să le aştern pe hârtie din porunca acestuia, fără să las deoparte nimic şi fără să pun nimic de la mine”), dar şi corectată

dezlânat şi imprevizibil de povestitor, visele negre, halucinațiile subminatoare ale poveştii „oficiale”, fanteziile bicisnice, boala cu scindări de personalitate, toate guralive şi aburite, sunt instrumentele de ocolit spunerea directă şi de adâncit oarecum artificial, dar şi savuros misterul. În era sexului care vorbeşte, poveştile lui Soviany îl pun să vorbească atât de grețos/îngrețoşat, încât recade într-un fel de muțenie, redobândindu-şi taina şi ispita. Se adaugă la toate astea instrumentul/ingredientul cel mai rafinat şi mai eficient: limbajul. Încărcat de cuvinte cu patină, scormonite prin sipeturi uitate ale limbii române, „cântat” până la inflexiuni de psalm întunecat şi blestem, el imită cu artă şi fără distanță, întors în timp cu toate simțurile în cețoasă alertă, atmosfera medievală şi grotescul reprezentărilor gen anul 1000. Prefăcătoria e dusă până la capăt, căci Octavian Soviany, rafinat-decadentul poet şi excelentul comentator de literatură, mărturiseşte senin şi în ton cu cartea, mizând pe exact aceleaşi învăluiri retro, propria cădere sub vraja personajului:

> „Întâi a fost doar un nume, descoperit de Nora Iuga, într-un cimitir mărginaş dintr-o capitală occidentală. Apoi a devenit o umbră care s-a furişat în paginile romanului *Textele de la Monte Negro* şi în câteva din poemele mele. Uneori mi s-a părut că îl zăresc, cu pălăria lui neagră trasă pe ochi, prin fumul gros de țigară din nu mai ştiu ce loc de pierzanie bucureştean, la ore de noapte târzii; ba într-un rând, chiar mi-a arătat unul din vestitele sale numere de iluzionism. Astfel că umbra s-a făcut încet-încet trup, iar după aceea poveste. Am scris şapte ani la această istorie, întrerupând şi reluând, ca într-o relație în care nu eşti sigur de celălalt şi, de la un punct încolo, nici de tine însuți. [...] Şi mă mai întreb de asemenea, la fel ca unul dintre personajele acestei hagiografii: *oare ce s-ar fi ales de mine dacă nu l-aş fi întâlnit niciodată pe Kostas Venetis?*”.

Arta poetică de mai sus indică limpede treptele experimentului romanesc: umbră, trup, poveste. Li se adaugă alte câteva „obiecte” de recuzită vrăjitoresc-alchimică: cimitir, pălărie neagră, fum, iluzionism. Nesiguranța situării în lume creşte cu fiecare nouă istorisire până la ruperea tuturor legăturilor securizante. Adevărurile clipei se înmulțesc buruienos, înăbuşă orice mlădiță de Adevăr luminos. Mai mult, povestitorii lui Soviany se recunosc singuri şi repetat până la incantație magică în slujba, dacă nu chiar în cârdăşia lui Dumnezeu. Nu întâmplător, la carte a lucrat *şapte* ani şi tot nu întâmplător cartea e presărată laitmotivic, ca-ntr-un ecou de tribunal

apocaliptic, cu precizarea că binele şi răul sunt deopotrivă *voia lui Dumnezeu*:

> „Buni sau răi, suntem cu toții fiii lui Dumnezeu”,

drepte sau strâmbe, toate lucrurile respectă aceeaşi voie divină, atât de nepătrunsă în monotonia ei, încât se autoanulează. „Machinăria” pricinilor omeneşti imită lucrarea lui Dumnezeu, care „îngăduie deopotrivă şi răul şi binele”. Nu e aici inițiere în religia viciului, ci violentă, expresivă şi dezîncântată tentativă de scoatere a fiziologicului şi chiar a omenescului de sub povara oricărei religii. Şi de sub a celei tutelare, aş zice, de prim plan. Căci e vorba în *Viața lui Kostas Venetis* şi despre un roman al Puterii. Unul pe dos, carnavalesc, pervers. Un *bestiarum*. Mădularele erecte care bântuie romanul de la un capăt la celălalt în căutare febrilă de găuri de supus spun mai multe despre Istorie şi facerea ei pidosnică decât referirile sumare şi într-o doară la întâmplări şi figuri cu adevărat databile documentar. Culisele se revarsă pe scenă într-o fojgăială haotică, zemuindă, cu accente furibunde, mersul istoric al Evropei de secol 19, cel de reținut în manuale, abia ițindu-se fantomatic în fundal, cu localizări aproape întâmplătoare, căci Bucureştiul, Parisul, Veneția sau Istanbulul au o gesticulație şi o scenografie interşanjabile. Peste tot, aceeaşi ațâțare, aceeaşi poftă de a ucide, de a schingiui, aceeaşi lacomă nemăsură. Acelaşi priapism „politic”, deşănțat, manipulatoriu, de cloacă infernală. De aceea, străpungerile sunt, nu de puține ori, răzbunări, plătiri de polițe, pedepsiri şi execuții, descărcări de ură şi cruzime, plăcerea abia pâlpâind dincolo de ele, în zvâcnete şi icnete de o sexualitate neagră, bolnavă. Mama însăşi îşi pierde atributele tradițional sacre şi nu-i decât cea mai joasă dintre întruchipările poftelor lubrice, spulberând orice speranță de apartenență ocrotitoare, de echilibru şi loialitate. Legăturile de sânge se frâng sub viitura însângeratelor copulări.

Ca unul dintre personajele sale, Soviany

> „îndrăgeşte mai presus de orice istoriile ciudate”

şi găseşte de cuviință să-şi astâmpere singur pofta de spectacol straniu. De aceea, dincolo de diversele mesaje pe care le poartă la vedere ori deghizate în fel şi chip, personajele romanului sunt *trupuri* („Misterele corpului omenesc îl fascinau pe tovarăşul meu, pe care l-am surprins nu o dată răsfoind tratate groase de medicină şi aruncându-şi privirea inteligentă pe

planşele anatomice”) evoluând într-o paradă grotesc-luxuriantă de nevoi şi dorințe, cu toate „ruşinile” – astfel categorisite de prejudecăți şi dogme seculare – exhibate şi descrise cu o insistență colorată a verbului menită să le (re)dobândească firescul. Crud şi fioros, dar şi cu înfiorări lirice, pudic şi neruşinat în chiar acelaşi gest, misogin („Muierea e cimotie cu dracul, maldăr de pofte şi măruntaie, maică a vicleniei şi vas împuțit”) fascinat de forme feminine, iconoclast psalmodiind obsesiv din/ca în scripturi, cu comentarii apocrife, pervers şi dosnic cu o directețe fără rest, povestitorul cu multe voci al lui Soviany violentează anume simțul comun prin însângerata polisemie a enunțurilor, prin valențele albe şi negre, deopotrivă, pe care le păstrează şi cele mai grozave viziuni. Portretele sunt copiate după capriciile lui Goya ori după gargui de spaimă:

> „Avea nişte ochi mici şi vicleni, de culoarea alunei, adânc înfundați într-o pătură de slănină, un nas cârn, cu nările lăbărțate, din care ieşeau smocuri groase de păr, obraji umflați ca nişte cimpoaie, spuziți de o grămadă de bubulițe, gură mare şi pofticioasă, ce-i lăsa dezgolite gingiile din care creşteau nişte dinți de mistreț”.

Lumina e mereu avară şi cade mai ales pe flamande descrieri de bucate şi odoare, sub o privire ascet-gurmandă.

Am reținut din mărturisirea prozatorului şi sugestia şeherezadică. Ce s-ar fi ales de el şi de noi toți fără recursul de milenii la povestea meşteşugită. Sugestie întărită ici-colo aproape explicit:

> „Mă gândeam doar la acei oameni ce izbutiseră să-şi mântuiască viața cu ajutorul unei poveşti”.

Îmi scapă sensurile canonice ale mântuirii, dar, că romanul lui Soviany te scoate – meşteşugit şi fără menajamente – din felurite amorțiri de receptare, pot depune mărturie.

Bogdan Suceavă[56]

Orbul glonț al Patriei. Deplângeam, în urmă cu câțiva ani, încetineala/reticența cu care romanul românesc se acomodează deschiderii de după 1989, intimidat, poate, şi de nesfârşitele certuri canonice, de noile teze şi cenzuri, de etalonul est-etic aplicat fără nuanță. „Realitatea" celui de-al doilea „obsedant deceniu" devenea materie romanescă, încă ezitant, în *Ecluza* lui Radu Mareş (2006). În 2009 înregistram câteva bune romane care îndreptau lucrurile, aşezând decis tema alături de foarte bunele cărți cu întoarceri şi fugi înmiresmate, de cele, oarecum depăşite, din zona „sexului care vorbeşte" ori a mizerabilismului cu teză. Astfel, *Provizorat*, al Gabrielei Adameşteanu, *Un om din Est*, al lui Groşan, sau *Cadență pentru marş erotic*, al Marianei Gorczyca, aduc proza românească la zi. Remarcam construcția lor pe aceeaşi „opoziție complementară" – posomorala cu accente grotesc-hilare a orizontului politic contracarată cu un tratament erotico-senzual, ambele subminate ori condimentate, insistent şi consistent, de un al treilea palier, poate cel mai important dintre toate: Cultura. Dacă politicul e suportat mai mult ori mai puțin traumatizant, iar eroticul e un refugiu ori o amăgire, culturalul are firescul unei temelii existențiale, nu e de umplutură, ci de esență. În toate aceste romane, momentul Revoluției e un hotar marcat în treacăt şi în răspăr, cu un soi de grabă, ca punct maxim al derutei, imposibil de decantat la rece. Comunismul şi tranziția au provocat deja maldăre de crochiuri gata să le propună un portret robot-suficient de credibil, de aproape de adevărul infinit interpretabil. În *Noaptea când cineva a murit pentru tine* (2010), Bogdan Suceavă alege să-şi instaleze instrumentarul „în dimineața de 25 decembrie 1989", să poarte obiectivul aparatului de filmat „dinspre Piața Dorobanți spre sud, spre Universitate", aşadar în chiar miezul cronotopic al Revoluției. Stranietatea vine din (*timpul diez*, era să spun) amestecul de real şi ireal al Istoriei însăşi. Logica bunului simț nu funcționează, reperele sunt toate în mişcare, albul şi negrul îşi schimbă năucitor între ele costumația şi gesturile. În plus, totul se petrece aparent la vedere –

> „ne transmiteau pe toți la televizor, în direct pe toate canalele lumii" –,

adevăratul şi falsul închipuind, într-o derutantă cârdăşie, tablouri vivante.

Eroul/naratorul romanului este construit ca răscruce, ca punct disputat de forțe contrarii, dar egale până la a bloca orice înaintare, nu doar în timp şi spațiu, dar şi în plan adânc existențial. Are 19 ani, aşadar îi lipseşte trecutul

ca vină, dar, cel puțin deocamdată, nici viitorul nu-i este accesibil („nu exista încă nimic în afara aerului plin de gloanțe şi a străzilor pline de oameni”). Drumul său spre facultate, unde ar trebui să ia parte la chiar punerea temeliei unui viitor („lumea întreagă o să se schimbe, o să schimbăm lumea”), pare să nu aibă capăt. Este fiul unui ofițer de miliție („Tata a purtat toată viața uniforma gri-bleu, de la nouăsprezece ani, de când a intrat în şcoala militară. Tata a crezut în ordinea socială”), dar legea în respectul căreia a fost crescut nu mai funcționează („Afară bate haosul dinlăuntrul vântului”). Matematica, titlul său de noblețe şi de glorie (Riemann e o trimitere aproape laitmotivică), „colaborează” cu realitatea, accentuând impresia de labirint. Nici o ecuație nu e simplă, necunoscutele fac jocul după reguli absconse. Singurul refugiu rămâne memoria. Mai întâi, una ineficientă în profunzime, căci amintirile de „băiat tocmai lăsat la vatră” sunt şi ele hărțuite: a fost terist, într-o unitate specială, ştie să evoce cu umor aberații şi lucruri hilare din viața cazonă, dar o lumină senin-copilăroasă pluteşte deasupra paginilor cu pricina, lăsând loc abia pe secvențe înguste umbrelor (mi-au venit în minte Petru Popescu, dar şi Tudor Dumitru Savu, Tudor Vlad, Ion Lilă ori Sorin Preda – ordinea, legea, disciplina pot fi citite oricând în registrul realist al experienței necesare de viață, cu subtexte morale, nobile, dar şi în cel absurd, inuman, supra-real, al înstrăinării acute). Apoi, paginile înfiorate de iubiri (la fel de copilăroase) nu sunt nici ele destul de puternice pentru a ține piept realității distorsionate, apocaliptice:

> „Cerul scuipă plumb înstelat şi ilogic”.

Mărturiile de la fața locului pot fi puse oricând sub semnul întrebării, căci fețele sunt multe şi vagi:

> „Ce înseamnă, în fond, realitatea? Am fost acolo”.

Nu e deloc sigur că

> „Libertatea e maica precistă a toate câte sunt”.

Povestea se scrie după 20 de ani. Amănuntul nu e nesemnificativ. Lecția matematicii (formulată într-un interviu: „Nimic nu trebuie să fie inutil de sofisticat, ci clar, limpede şi precis; adjectivele trebuie asasinate la timp. E

bine să ştii ce nuanţă urmăreşti cu fiecare scenă, să dozezi bine dinamica fiecărei finalităţi de scenă, să ai în permanenţă în vedere ansamblul, pe care să-l înalţi gradual către claritatea şi limpezimea ideii pe care vrei să o expui") nu e operantă până la capăt. Nu se poate renunţa la adjective, doar ele, cu imprecizia lor cuprinzătoare, pot aproxima ideea. Transcrierea titlurilor capitolelor are consistenţa unui rezumat adjectivat, vag poematic, conservând larga ambiguitate a subiectului:

> „Pe vremea aceea, lumea era mult mai mică decât azi, pentru că nu ridicam privirea. Plumbul dens în eter, lumina nopţii densă în întunericul zilei. Moştenirea lui Riemann s-a preschimbat în labirint, iar timpul circular curge în cadenţe abstracte. Seara se deschide lăuntric, iar timpul se întoarce înapoi cu o măsură fecundă. Patria devine materială. Ea e construită din plumb, raze X şi sânge. În spatele fiecărei victorii se află oameni care nu au dorit-o. Timpanul diagonal al nopţii. Lipsa din lumea veche aprinde lumea nouă. Un peisaj demn de contemplaţie: apocalipsă căzută peste sărăcie. Amurgul tuturor iluziilor observat din focarul de maximă deformare a luminii. Porţile ţi se deschid. Căci strălucirea nu are legătură cu vederea realităţii reale, ci cu a realităţii din spatele ei. Vânătoarea de umbre. Visurile trec în realitate. Realitatea trece prin umbre. Am fost acolo. Ochi pentru ochi şi foc pentru foc. Noaptea când cineva a murit pentru tine".

Mi-a venit în minte şi *Cititorul* lui Bernhard Schlink. Şi romanul lui Bogdan Suceavă ridică, sec, câteva chestiuni de o realitate incomodă. Alternarea descrierilor oarecum spumoase şi fără încheieri nete dintr-o viaţă încă neproblematică alternează cu rafala scurtă, aproape stridentă a câte unui cuvânt lăsat singur în rând, enunţ suspendat şi fără soluţie. Ori cu mai multe soluţii, niciuna satisfăcătoare. Nici tânărul lui Suceavă (asistat de scriitor într-o reconstituire după două decenii, când a crezut că a ieşit, în fine, din analfabetism şi a învăţat să citească „întâmplarea" istorică) nu poate împăca perspectiva lungă asupra Istoriei cu una punctuală. Dacă nu contează ce e *drept*, ci ce e *legal*, căci societatea omenească e funcţionabilă doar prin disciplină, regulă, limită, lege, toate respectate, cum mai defineşti dreptatea însăşi? Când lupţi pentru dreptate, ce anume îţi doreşti? Cum să ajungi la formularea unor legi mai presus de sisteme politice, de regimuri, valabile indiferent de ele? În funcţie de ce îţi defineşti responsabilitatea, loialitatea, conştiinciozitatea? Dacă doar respectarea legii e importantă, atunci nu mai poate fi vinovat şi deci pedepsit, atunci când, în cele din urmă

se dovedeşte strâmbă, decât cel care a făcut-o, legiuitorul. Cât de uşor e, însă, să-l identifici? Binele şi Răul nu există în afara constructelor cultural-morale. Libertatea, dreptatea nu înseamnă niciodată acelaşi lucru pentru toți oamenii. Iar legile oamenilor sunt alunecoase. Față în față cu crima contra umanității nu poți avea decât gesturi simbolice şi care nu promit nicidecum limpezirea lucrurilor. Scrisul însuşi e un asemenea gest simbolic. El nu răspunde la întrebări, ci le formulează. Deconstrucția şi reconstrucția sunt la fel de tatonante, toată greutatea cade pe încăpătorul sens figurat şi pe polisemie. Atent construit, romanul are ritm de *fugă*. De altminteri, e ceea ce a învățat cel mai bine să facă tânărul („beat de ideea de a aparține") aflat în slujba Patriei: să fugă. Şi să-şi descrie, gâfâind, fuga. Interioritatea a cărei quasi-absență o deplânge, pe bună dreptate, Alex Goldiş nu are, încă, loc de întors.

Eugen Şerbănescu[57]

Despre ambivalență sau între atic şi subsol (*După-amiază cu o nimfomană pe vârful muntelui Parâng,* 2011). Pe coperta a patra a ediției/variantei din 2003, se vorbeşte despre „confesiunea erotică necenzurată" a avocatei românce Livia Anabela Hosta, despre

> „aventura într-un univers feminin complex – şi ingenuu, şi diabolic".

Renunțând acum la multele citate cu cheie din deschidere şi păstrând doar două, câte unul pentru fiecare dintre cele două romane imbricate –

> „România e țara pe care cu cât o cunoşti mai bine, cu atât o înțelegi mai puțin" (Jonathan Scheele) şi „Dacă ai un vagin şi un punct de vedere, asta-i o combinație mortală" (Sharon Stone) –,

Eugen Şerbănescu lansează un avertisment şi un proiect. Cele două chestiuni (arzătoare şi arătoase), Femeia şi România, vor fi radiografiate din perspectiva seducției şi a eternului feminin, într-o tentativă de a identifica sâmburele eşecului, al „mortalității" care se ascunde în nişte premise

doldora de excelență. Recunosc, într-un aparteu, că demonstrația convine parțial ideii mele despre feminitatea limbii române, întemeiată pe extraordinarele infinitive lungi (amestec de aşezare substantivală şi neastâmpăr verbal) şi secondată de ambigenul androgin, feminitate măcar în parte vinovată de felul nostru de a fi: rezistenți (nu doar durabili, ci şi reticenți şi recalcitranți), subtili, plini de intuiții, de idei, sentimentali şi trădători, capricioşi, alintați, inteligenți... Grație topicii uimitor de libere (locurile şi situările nu sunt niciodată unice şi definitive), vorbele româneşti îşi pot construi singure contextele, într-o dispoziție ludică în stare să explice bogata lor ambiguitate; nu de puține ori, aceasta, cu subînțelesuri senzuale/sexuale...

Cele două romane sunt de citit, cred, separat: mai întâi, cel din mansardă, ținând la îndemână toate sensurile *aticului* – încăpere sub acoperiş şi sub acoperire, adică exilată şi ocrotită prin chiar situarea admirativ-derutată a celuilalt; coerență obținută din alăturare haotică de fragmente şi reminiscențe; frumusețe ispititoare amenințată cu „păcatul” la orice gest de independență; ironie, improvizație –, apoi, cel din subsol, oarecum *underground*, căci dedesubturile şi sforile de culise sunt presupuse, în mod tradițional, de orice interpretare a Istoriei. Cartea reunită e cu atât mai incitantă, cu cât lasă liber spațiul *dintre*, unde ar trebui să se afle clădirea propriu-zisă, aşezată şi stăpână pe sine. Aici, jocurile sunt eliberate de orice restricții, cititorul îşi poate alege singur traseele, poate face oricâte halte, poate grăbi pasul. Rezultă o interogație canonică, pe două voci: una feminină, dar care îşi exaltă şi îşi conservă valențele masculin(izat)e contaminate, prăpăstioase, volubile, patetice şi cinice, inteligente şi neruşinate; cealaltă masculină, care îşi ia în sarcină schițarea unui portret al României sub vremi. Eroina romanului erotic etalează dezinvolt albumul ei de contacte sexuale alese şi manipulate după bunul plac şi în interes personal (fie că e vorba de carieră ori de procurarea pură şi simplă a plăcerii). România, în schimb, e o perdantă, mereu în contratimp, incapabilă şi incapabilizată când e vorba de destinul ei, mereu *între*, hărțuită, nesigură, cenuşăreasă, dar şi „cenuşerită” nu doar din afară, ci şi dinăuntru, dinspre cei aflați temporar la cârmă.

Să le luăm pe rând şi, inevitabil, cu *atingeri* (concept fundamental al cărții, căci scurcircuitările infinitezimale decid, şi la nivel de individ, şi la nivel de țară, înălțări şi căderi, cotituri şi rupturi, înflăcărări şi îngheţuri). Avocata fascinată de Bosch şi de forfota viscerală, subepidermică a

deliciilor sexuale este înzestrată cu o extraordinară, plastică percepție a semnalelor trupului, dar şi cu o inteligență reflexivă peste medie, secondată strâns de cuvânt. Nu Şeherezada îmi vine în minte în primul rând, chiar dacă trimiterea e directă, şi nici nimfomania ca patologie. Ea, eroina, este un construct epic, un mecanism compozit, polifonic, livresc şi confesiv: îşi povesteşte cuceririle ca-„într-o după amiază de august", asemeni Emiliei lui Camil Petrescu, cu toate detaliile joase şi picante, dar se visează dotată şi cu finețuri de doamnă T. Se priveşte şi e privită ca un obiect de artă asupra căruia se poate interveni cu reflectoare şi chirurgii ingenioase, îndrăznețe, care o pun în valoare, fără a-i altera independența. Nu e nimfomană (o spune şi autorul într-un fals epilog, confruntare epistolară lămuritoare şi ambiguă cu eroina sa), ci gurmetă – o degustătoare de plăceri erotice, cu o *ars amandi* pe cât de sofisticată, pe atât de dezvelită. Mici amintiri ale sexualității incipiente, tatonante, chiar dacă direct şi frust exprimate, se varsă în matca arsenalului de cuceritoare, prinzând în bolduri colecția de (a)cuplări, cu trofee de toate soiurile, ca în parada de bărbați a Ruxandrei Cesereanu sau în cea de femei a lui Esterházy.

Avocată fiind, se mişcă dezinvolt în zonele scăzute şi umed lascive ale după-amiezii, impudică, pofticioasă, însă trece la fel de uşor la dezbateri pe toate temele actualității. Deşi femeie, are atitudini masculine, cu mici alunecări misogine (vezi pedepsirea femeilor „păcătoase"). Ici-colo, parantezele sale sunt veritabile lecții în alcov, de filosofie, sociologie, erotologie (Ştefan Gheorghidiu trece fantomatic prin cadru). Are păreri tranşante şi incomode şi despre scris:

> „barem ăilalți, ăia de dinainte de Revoluție, au avut şi ei acolo, ceva, un *obsedant deceniu*, voi nici măcar atât n-ați inventat!"; „Ei bine, îți dau o veste: cenzura comunistă a generat creatori mai autentici decât toate libertățile astea… *postcomuniste* la un loc! […] E înfricoşător să ajungi la concluzia că regimul comunist a fost, de fapt, în pofida voinței lui, un catalizator de talente şi un făuritor de opere de valoare, nicidecum un deşert spiritual (cum s-ar fi vrut el însuşi). E tare, nu?"

Nu-i scapă nici alte fețe ale lumii din şi dintre regimuri, dar enunță, senin, şi uzate locuri comune:

> „Indiferent de naționalitate, bărbații sunt proşti, orice s-ar spune", iar „societatea românească ultra-masculinizată şi cam mitocană"

iese prost din comparaţia cu cea americană. Prozatorul îi dăruieşte valenţe nenumărate, dar o şi controlează în raport cu proiectul său. Şi o face cu evidentă voluptate, profitând de dreptul absolut al proprietarului de teritoriu ficţional. Nu are importanţă cât de masivă e inspiraţia din realitate, dacă au ori nu corespondent real personajele. Ceea ce-l atrage e puterea ficţiunii de a ţese covorul după bunul plac, cu desene când geometrice, când scandalos îmbârligate şi contradictorii. Îmi vine în minte un vis al meu: colindam o casă cu multe încăperi, punând stăpânire pe un spaţiu de o extraordinară bogăţie. Apare brusc o persoană şi îmi cere să plec, nu e casa mea. O ating ironic-batjocoritor pe bărbie şi îi spun, degustând momentul cu o plăcere aproape senzuală – care m-a şi trezit:

> „eşti în visul *meu*, n-ai nici o putere, fac exact ce poftesc!”.

Ei bine, în toată zona atică a cărţii lui Eugen Şerbănescu am simţit această plăcere puternic senzualizată a manipulării detaliilor („manipularea face parte din instinctul de conservare, dragule”). Ascultătorul, scriitorul „cam enigmatic şi distant”, alege să intre în pagină doar în textul Ei, de Ea interpelat, tradus, provocat. Vocile lor se întretaie, se confundă, îşi ţin isonul.

> „Nu-mi place când e nechibzuită şi spune lucrurilor pe nume în privinţa trupurilor noastre”,

spune El în cartea lui Esterházy, *O femeie.* La Eugen Şerbănescu, discursul e ambivalent şi ambigen, poate fi asumat de oricare dintre sexe. Confesiunea erotică e amânată, cu un suspans bine jucat, apoi se declanşează

> „*O mie şi una de nopţi,* privite pe sub fustă”.

Adevărul „privirilor” e hermafrodit (graţie ambigenului androgin!), când bărbat, când femeie, iar Şeherezada postmodernistă îşi vinde povestea scriitorului, bărbatul renunţând, pentru plăcerea ambiguă a textului, la plăcerea ambiguă a sexului.

Sigur, e vorba de un roman erotic, dar aceasta nu e neapărat o pistă falsă, cât o pistă deturnată pentru a suporta lecturi pe mai multe paliere, inclusiv cel al „căutării identităţii” (cum precizează autorul într-un interviu). Însă

> „esența actului sexual, natura lui… filosofică, ha, este contrarietatea, tensiunea, conflictul care se cere rezolvat. Or, toate astea rimează cu lupta, ostilitatea, rivalitatea, competiția, pericolul”.

Altfel spus, cu politica. În orice clipă, este legitimă coborârea în subsolul istoriei depănate pe înțeles. Cel de-al doilea roman, *România pe înțelesul tuturor*, răspunde aticului într-un ecou sobru, dar, prin devierile subiective şi accentele umorale pe care le acceptă în economia compendiului istoric, nu mai puțin picant. România e victima, mereu colaterală, atât a puterilor străine, cât şi a Puterii interne. Marea abdicare regală e pregătită de mici abdicări. În momente cheie, liderii partidelor politice interbelice se derobează de orice responsabilitate. *Ambivalența politică* – în anul Caragiale, e de trimis la românul imparțial, cum altfel? – duce la *ambivalența existențială*. Dubla personalitate asigură supraviețuirea unui popor al intervalului, situat geo-politic *între.* Realitatea e periodic reinventată, politica şi presa colaborând cu rezultate dramatice şi imprevizibile ieri şi azi. Presa comunistă tăcea sau mințea, dar rolul ei era derizoriu, căci lumea putea deosebi negrul de alb, adevărul, fie şi relativ, de minciună, fie şi absolută. Azi, „starea economică precară, lipsurile cotidiene” s-au reinstalat, situația fiind iarăşi deteriorată şi orizontul posomorât. Vinovatul e mai greu de identificat, forfota centrelor de interes ia forme amețitoare. Teoria „creierelor spălate” e un subterfugiu pentru a scuza poticnirile celor două decenii de democrație. Mişunul diabolic al securiştilor în toate straturile societății – o concesie făcută modei descărcării de vină. Amestecul de absurd şi normalitate al țărilor din est nu e integral opera comunismului. Zicala din diplomație e valabilă la nivelul istoriei întregi:

> „să nu dai cu piciorul într-un câine, că nu ştii unde duce lanțul…”.

Zwischeneuropa e teritoriul hărțuit între imperii, zona de răscruce mereu disputată şi disputabilă, *între* Puteri şi lipsită de putere. Un loc în care absurdul e la ordinea zilei şi, cum ar spune Paul Watzlavick, cotidianul e cel mai greu de traversat, dar şi singurul care poate conta. Ne lipseşte vocația legii şi a valor(ăr)ii. Minciuna ca adevăr ascuns, parțial, şi adevărul ca minciună necesară, ca tăcere, sunt de luat în seamă cu egală îndoială.

> „Independența, în sensul clasic al cuvântului, este o himeră”.

Ființa se caută în dubluri schizoide, lumea pare să-şi fi pierdut legea morală şi cerul cu stele în egală măsură, sensurile nu s-au bulucit să locuiască teritoriul intim al proaspătului eliberat de tabuuri. Orice regim poate fi descompus până la a-i evidenția derizoriul, inconsecvența, poticnirile.

Ambele romane citite, traversat şi aticul, şi subsolul, clădirea prinde contur, se preface în *agora* şi invită la dezbateri. Fie şi furtunoase.

Tia Şerbănescu[58]

Viața ca o corectură. Ziaristă de eşalon fruntaş, autoare a romanelor *Balada celor rău iubiți* (1973), *Mai multe inele* (1979), *Muntele de pietate* (1983), *Cumpărătorii* (1985), care au scos în evidență mai degrabă calitățile ziaristei, ochiul ei scrutător, predispus la izolarea din cotidian a detaliului semnificativ, capabil să facă măcar legendă de nu istorie, Tia Şerbănescu semnează acum un roman/egografie de o factură cu totul specială, în care autorul renunță la obligația disimulării, se arată pe scenă şi-şi rosteşte răspicat indicațiile regizorale, arta fragmentului, a mozaicului aparent neorganizat, aleatoriu ca viața însăşi, fiindu-i instrument supus şi extrem de propice: *Femeia din fotografie. Jurnal 1987-1989* (2002), carte dedicată *Mamei* cu o ambiguitate pe care, abia citind romanul, o descoperi unde credeai mai puțin că încap ambiguități. Refuz s-o citesc ca pe un jurnal asupra căruia nu s-a intervenit înainte de publicare. Nu fiindcă n-aş fi în stare s-o cred pe autoare, ci fiindcă nu mă interesează nicidecum asemenea precizări. Scrisul este sau nu este document în funcție de adevărul nedatat/nedatabil pe care îl conține şi exprimă. O scriitoare de subtilitatea incomodă a Tiei Şerbănescu nu-şi poate întemeia discursul „pe bune" pe astfel de amănunte şi şmecherii. De aceea, să spun aici că, oricât de bine intenționat şi elogios, cuvântul înainte semnat de Dan Cristian Turturică n-ar fi avut darul să mă îndemne la lectură dacă aş fi luat cartea „la rând", pagină de pagină. Noroc că nu l-am citit decât la sfârşit. Căci sintagme precum „mecanism abrutizant", „demonstrație pedantă", „maximă luciditate", „putreziciunea vremii", „devastatoarele consecințe" au, deja,

darul să mă alunge. Descrierea nu mi s-a părut „sufocantă”, ci expresivă şi fină, cenzura e pentru autoare un concept complex („cea interioară, care-mi interzice să mă apropii prea tare de propriile mele intimități; a doua mă obligă să păstrez tăcere asupra intimităților celorlalți; a treia nu-mi dă mână liberă să vorbesc despre ce se întâmplă în jurul nostru”), nicidecum un motiv masochist. Un text escortă inabil şi bătrânicios, ca să mă limitez la eufemisme, la o carte de uimitoare tinerețe-matură şi flexibilitate-necruțătoare. Dincolo de o oarecare predispoziție cârtitoare, care o deconspiră pe ziaristă (ziaristul e, inevitabil, prin chiar cerințele profesiunii sale, un ins pripit, obligat să tragă concluzii înainte de a avea dosarul pus la punct de trecerea unui anume răstimp, să exagereze cu bună ştiință pentru a crea eveniment acolo unde pare să fie o simplă, trecătoare întâmplare, să comenteze adesea ca un extraterestru căci e absurd să crezi că e la zi cu bibliografia tuturor temelor pe care le dezbate, totuşi, profesoral), Tia Şerbănescu e în această carte nu ziarista, ci „femeia din fotografie”. Editura Compania (pe Adina Kenereş am pariat de mult, iar Petru Romoşan mi-a fost, o vreme, elev incomod, mustind de promisiuni rebele), dacă ea e vinovată, a găsit o copertă excelentă. Ea conține, nu întâmplător, îmi place să cred, două personaje distincte: în colțul din dreapta, colorată, la pândă, cu ochii pe cotidian, Ziarista în carne şi oase, aş zice; în *background*, secondând-o implacabil şi pe cea colorată, Scriitoarea. Într-o sepia atemporală, ne-datată, adică, gata să spună despre ceea ce a privit îndelung, a moştenit şi e gata să transmită mai departe, a întrevăzut dincolo de cotidian şi la o distanță ruminantă de semnalmentele unei epoci anume. Această Tia Şerbănescu face autobiografie cu îndrăzneala reținută a martorului deloc indiferent la nuanțe. Deşi aflăm o sumedenie de amănunte câteodată ținând de culisele unei vieți, nu ni se pune pe tarabă nici o intimitate. Aceasta poate fi descifrată din enunțuri tăioase, vag didactice, din modele şi contra-modele comentate mereu înalt, niciodată coborâte până la bârfa picantă. Această Tia Şerbănescu îşi povesteşte prietenii şi ne-prietenii cu acelaşi ton... ardelenesc, aş spune, dacă nu m-aş teme de acuzația de părtinire zonală. Altfel spus, nici în cazul lor nu dezvăluie intimități, ci schițează, cu remarcabilă ştiință a detaliului semnificativ în ordine umană, portrete memorabile. Tot această Tia Şerbănescu ignoră cenzura care nu-i îngăduie să spună deschis ce crede despre timpul prezent (1987-1989), şi spune printre rânduri, dorindu-şi să nu i se pretindă să-şi demonstreze curajul. Adică, să nu i se ceară, ei, scriitoarei, să apeleze la alte

arme decât cele care-i sunt proprii ori să mimeze fapta curajoasă, dacă bine am priceput mesajul. Fiindcă în portretul scriitorului adevărat intră şi o doză de înţeleaptă răbdare, o înţelegere superioară a devierilor inerente istoriei omeneşti, o cunoaştere mai adâncă a rosturilor celui care om al faptei nu este. Vistiernic al fiinţei, scriitorul are grijă nu să nu se întâmple, ci să nu se uite cele întâmplate. Căci din această ne-uitare se poate ivi, uneori, leacul pentru o comunitate:

> „N-o să spun cum am trecut prin ele [diversele alarme şi lucruri alarmante] pentru că nu merită. Atâta minte am şi eu ca să-mi dau seama că toţi cei care consemnează catastrofele o fac degeaba. Întâi, pentru că s-a dovedit că nimic nu poate să le oprească dacă trebuie să se întâmple; şi al doilea, pentru că e clar că nimeni n-a învăţat nimic din ele”.

Ideea cu învăţatul din experienţe trebuie să fi fost a unui bărbat, glumeşte sec autoarea, amintindu-mi de sclipitorul Mark Twain care credea acelaşi lucru, fermecat de dexteritatea cu care viaţa te atacă mereu pe partea neexperimentată („există ceva dornic de pierzanie în fiinţa noastră, şi acel ceva îşi face cheful până la urmă, oricâte măsuri înţelepte am lua”).

Prin urmare, din cartea Tiei Şerbănescu poţi afla câte ceva despre „epocă”, chiar în pragul destrămării ei. Despre puţinele semne la vedere ale acestei iminente destrămări. Dar afli mai ales despre destine legate de al autoarei, despre cum pot folosi acestea ca revelatori ai condiţiei umane, despre legi funcţionând pe deasupra tuturor epocilor. Aleg câteva, fireşte pe cele care fac parte şi din *decalogul* meu, într-o descriere întâmplătoare pe care mi-o doresc invitaţie la lectură.

Înainte de toate, un motiv care revine insistent şi se rosteşte din cele mai diverse perspective este cel al pariului pe inteligenţă. Nu pe deşteptăciunea şmecheră, ci pe mintea dată omului ca să vadă în jurul său, oricât de incomode ar fi priveliştile:

> „N-am cunoscut niciodată oameni cărora gândirea să le facă vreun rău deosebit; mai degrabă absenţa gândirii sau, poate, o gândire incorectă să-i fi pierdut sau să le fi accelerat pierderea de sine”.

Fără nici o îndoială, experienţe din propria biografie au accentuat o anume atitudine faţă de cei ce abdică de bună voie de la condiţia de om care gândeşte, dar repetatele aduceri în pagină ale chestiunii se explică şi prin

stridența exemplului oferit de atât de mulți dintre semeni, cu o nesăbuință punând în pericol bunul mers al comunității, nu doar al minții lor împotmolite în alcool:

> „Mai toți au ajuns la ultima expresie a existenței pe acest pământ, s-au redus într-un mod care ar trebui să stârnească şi mila, nu numai dezgustul, şi au revenit la primul sistem de semnalizare: țipă, plâng, lovesc, urlă. [...] Aceste vieți de orbi care bâjbâie în căutarea unor sticle nu mai aparțin de mult vieții propriu-zise. sunt altceva, şi nu doar simple ratări”.

> „Oricum ar sta lucrurile şi cu riscul de a părea încuiată, tot nu pricep de ce aleg oamenii de bunăvoie să-şi piardă luciditatea, fie şi pentru un ceas-două sau mai multe [...] Grotesc în acest tablou [al beatului criță] nu e atât spectacolul indivizilor reduşi cu bruschețe la tot răul ascuns în ei, cât consimțământul la această pierdere de control asupra singurului lucru pe care îl mai avem în mod sigur.”

Apoi, cu o frecvență inevitabil asemănătoare („nu pot să nu observ, cu oarecare umilință, ce puternic e misoginismul globului pământesc”), Tia Şerbănescu atinge problema spinoasă a raporturilor dintre sexe. O face de pe poziția femeii inteligente şi dezîncântate, în stare să vadă prejudecățile la lucru şi acolo unde abilitatea îndelung exersată a perspectivei falocratice ştie să adauge sulemeneli egalitare şi corecte politic. Se pot desluşi adesea, printre rânduri, amănunte ale tensionatei condiții feminine într-o țară socotită de statistici occidentale printre cele mai misogine. Tia Şerbănescu are curajul de a crede *altfel* decât o tradiție împotmolită în comode prejudecăți într-o sumă întreagă de probleme. Vorbe frumoase despre „sfânta” instituție a familiei, despre singurătate şi independență, despre moarte şi datorii filiale sunt spulberate cu gesturi calme şi nete, în sentințe nicidecum suficiente, ci îndelung rumegate, cântărite cu o minte obişnuită să nu se lase amăgită:

> „Există cazuri în care viața cu un părinte nepotrivit e mult mai aberantă decât fără el [...] Am simțit întotdeauna şi, oricât de ciudat ar părea, încă de copil, că nici un tată nu ştie «ce e aia rău şi ce-i aia bine». Se vede cu ochiul liber”.

> „Şi independența nici nu prea există. Ceea ce numim aşa sunt schimbările de stăpâni sau intervalul dintre ele. Lucrul e valabil şi pentru bărbați, slavă Domnului. I-am studiat suficient ca să-mi dau seama că sunt mult mai slabi moralmente decât femeile, iar

> această concluzie a fost departe de a-mi produce vreo bucurie, pentru că era limpede că nici dinspre partea lor nu se întrevede posibilitatea vreunui sprijin adevărat."

Epoca agonică pe care o acoperă jurnalul – să spun încă o dată, fără nici o secvență datată, care să-şi fi pierdut valabilitatea prin trecerea timpului! – o învățase deja pe autoare că adevărul e o vorbă frumoasă ori, cel mult, o frază electorală, nicidecum ceva la îndemâna oamenilor, căci

> „există întotdeauna o impuritate care aparține prezentului şi care tulbură apele, şi aşa nu îndeajuns de limpezi, ale trecutului, oricât de aşezat ar părea el".

Privită de la o distanță înțeleaptă, istoria lumii îşi deconspiră monotonia şi inerțiile:

> „Ar reieşi de aici că secolul nostru nici nu se deosebeşte, în definitiv, de celelalte, ci le repetă doar erorile, cu mai multă experiență, cu rafinament şi cu alte mijloace".

De aceea, secvențele de dosar al restricțiilor şi agasărilor pe care le-a avut de îndurat ziarista, prea lucidă pentru vremuri mereu tulburi, nu au nimic din lamentările atâtor „victime" descoperite „după război", nimic revendicativ. Ele înregistrează atent ca să nu se uite. Protagonista nu speră despăgubiri fiindcă ştie foarte bine că prezentul nu poate plăti pentru trecut decât prin abuzuri de semn schimbat. Trecutul nu se plăteşte, ci, în cazurile fericite, se înțelege şi se asumă, ca un *memento*.

Într-o vreme a aparențelor, a fardărilor grăbite şi interesate, Tia Şerbănescu îşi declară iubirea pentru lucrul bine făcut, încrederea în binele care ți se promite după truda amestecată cu dăruire, prețuirea pentru omul adevărat, indiferent pe ce treaptă socială s-ar afla:

> „Cine nu-şi ia în serios meseria n-are cum să-şi ia în serios viața".

> „Tuturor trebuie să le recunoaştem importanța, şi nimic nu-mi stârneşte mai rapid admirația decât un lucru făcut cum trebuie."

Să mai adaug fina pledoarie în favoarea „cetitului" şi, indirect, neîncrederea în previziunile apocaliptice vizavi de destinul cărții („Le datorez mult cărților. Ele m-au apropiat de viață mai mult decât viața însăşi"), pagini excelente despre modestie şi orgoliu, despre patima

scrisului, despre pată cu întreaga ei filosofie (!), despre prostie, despre literatura vremii, despre cantitatea de simţire conţinută de scrisul unora sau altora dintre contemporani (Nicolae Manolescu se bucură de o atenţie deloc confortabilă!). Într-un cuvânt, o carte cu care poţi sta de vorbă cu sentimentul, tot mai rar astăzi, că n-ai pierdut vremea.

Cristian Teodorescu[59]

Albumul cu istorii defragmentate. În *Medgidia, oraşul de apoi* (Cartea Românească, 2009) prozatorul deschide de la început o discuţie pe mai multe planuri. Mai întâi, inepuizabila relaţie dintre ficţiune şi realitate, cu jocul imbricărilor niciodată decantabil până la capăt, abscons până şi pentru autor (mirările lui Umberto Eco, „tânăr romancier", apropo de imprevizibilele mişcări de ape freatice din subterana propriului text, răspund în ecou):

> „După ce am publicat primele povestiri din această carte în *România literară* am primit telefoane de la urmaşii unora dintre persoanele care apar aici ca personaje. Unii au recunoscut o parte dintre poveştile care circulau în Medgidia despre părinţii sau bunicii lor şi m-au ajutat cu întâmplări şi detalii pe care nu le cunoşteam. Alţii mi-au spus că am mai pus şi de la mine, ceea ce, trebuie să recunosc, e adevărat".

Invitaţia la „ca şi cum" e şi ea prezentă („De aceea aş prefera să citiţi cele ce urmează ca şi cum toate personajele şi întâmplările lor ar fi inventate şi să le luaţi drept simple potriviri de nume şi de situaţii cu lumea oraşului de apoi"). Tot astfel, mica teorie a romanului de azi cu margini flexibile:

> „De dragul fiecărei poveşti în parte, care poate fi citită separat de celelalte, m-am gândit să scriu acest – totuşi – roman, transformând obişnuitele capitole în povestiri de sine stătătoare".

Într-un interviu cu Marius Chivu, Cristian Teodorescu completează:

> „*Medgidia* a devenit, la mine în cap cel puțin, un roman după primele povestiri pe care le-am scris. Era şi preistoria romanului *Tainele inimei* (cu care are în comun personaje şi locul faptei), încât fiecare povestire trebuia să-şi fie suficientă, dar să şi funcționeze ca un posibil capitol al întregului. De aici şi tensiunile şi impresia de rotunjime pe care o provoacă întregul alcătuit din povestiri-capitole".

De luat în seamă toate aceste intervenții ale prozatorului, doar că acest

> „roman care începe şi se sfârşeşte de o sută de ori, cu fiecare poveste în parte, şi continuă după fiecare dintre ele, până la ultima"

propune singur altă descriere de manieră. Totul începe cu proiectul abandonat al unei istorii a Sloboziei, promițând deja intrarea într-o lume a răgazului şi a libertății de mişcare („slobozia"). Bunicul Ştefan Theodorescu se face din brutar fotograf şi înregistrează tot, toate personajele. Fotograful aduce cu sine două instrumente: instantaneul şi fragmentarea. O lume, o istorie, o viață sau mai multe nu pot fi reproduse în întregul lor fiindcă nu are nimeni la îndemână timpul necesar dublării lor reflexive (o viață de un secol poate fi reprodusă întocmai doar într-un alt secol, unul care să curgă stând pe loc) şi nici ştiința tuturor detaliilor. Adevărul unei poveşti e alcătuit din fărâme. Romanul va avea, aşadar, construcția unui album de fotografii răsfoit pe îndelete, cronologic (în mare), cu dense, extrem de fin detaliate prim-planuri, aşa cum le extrage memoria întoarsă ațintit pe lucruri şi oameni, şi decupând mica istorie umană abia atentă la Istoria mare din fundal. Povestea fiecărei fotografii aduse sub ochi, la lumină, e citită cu privirea dublă a memoriei şi a mărturiei. Memoria are ochii ațipiți, dar o privire ațintită asupra trecutului îi poate trezi. Memoria (ca şi visul), are funcție interpretativă. Pe câteva detalii „reale", poate lucra liber şi legitim, deopotrivă, istorii întregi. Poate ține, la o adică, locul Istoriei. Scufundată în *illo tempore*, privirea (infuzată sentimental cu discreție) detaliază semnele memorative, dar relatarea e retezată scurt, căci martorul trebuie să se facă înțeles rapid. Oricât de în voia ei se petrece rememorarea, ea e obligată la scurtări, schițe iuți, paranteze joase, lăsări în umbră. E evidentă o excelent regizată alternare de planuri, aşa încât, pe nesimțite, aproape într-o aceeaşi gesticulație a frazei, e ridicat şi scheletul construcției, cu contraforți cu tot (aceştia ca ancorări în Istoria cu majusculă), şi se finisează şi decorațiunile de atmosferă şi cadru. Se ia o nouă fotografie în mână, se apropie de ochii

minții/ai memoriei creatoare (memoria, amintirea nu reproduc niciodată la rece şi neimplicat trecutul, cuvintele refac un desen, intervin cu detalii fantasmate, decupează, schimbă accentele, completează, adică „mint”, în sensul cel mai bun şi mai vechi al oricărei poveşti) şi se începe o altă poveste. Se revine la personaje de câte ori apar în alte cadre, cu alte împrejurări. Albumul e, cum spuneam, din fărâme, sigur, dar el alcătuieşte în final o lume. Andreea Răsuceanu pomeneşte, cu bune argumente, de stilul *patchwork*. Îmi vine în minte aici Tracy Chevalier, cu *The Last Runaway*, în care *quilt*-urile însoțesc povestea quakerilor din Dorset stabiliți în Ohio înainte de Războiul civil. Istoria din fragmente prinde contur, ritm, simfonizând diferențele. Defragmentarea e metoda de lucru, ținta şi în *Medgidia*. Cele 103 istorii sunt petece colorate din care se țese covorul, cuvertura, acoperământul. Recuperarea prin memorie verbalizată are efectul punerii laolaltă a discordiilor în căutarea unui sens, a unui rost. Pe monitorul computerului, defragmentarea identifică nenumăratele căsuțe rebele, le lucrează în flah-uri iuți ca, după câteva minute, ele să apară legate, la locul lor, gata să întrețină, o vreme, legăturile şi unitatea ocrotitoare a lumii. Iluzia de armonic, de unitar e extrem de puternică. Pleci acasă din vizita la bătrâna doamnă (şi Memoria, şi Povestea sunt doamne!) cu Medgidia ta personală trecută prin câteva seisme ale Istoriei, o poți include enciclopediei personale şi o poți aşeza, cu toate diferențele sale, în povestea cea mare despre omul sub vremi.

Ultimul capitol rezumă telegrafic toată istoria traversată. Nu e chiar la locul lui în carte, dar prozatorul a simțit nevoia unei recapitulări care să închidă, pentru el, dosarul. De aici înainte, povestea Medgidiei nu mai e a sa, poate fi asumată liber, în lecturi succesive. Bogdan Crețu are dreptate:

> „Dincolo de destinele care se succed în paginile romanului, imaginea de ansamblu nu este cea a vieții unor personaje, nici a unui oraş sudic, cosmopolit, levantin, tipic dobrogean, ci aceea a unei istorii care, pe la jumătatea secolului trecut, cunoaşte mari răsturnări de situație, contorsionări ce se citesc nu de la distanță, ci la nivelul mărunt, al impactului lor asupra oamenilor simpli”.

Forfota personajelor e prinsă cu aceeaşi alternare de aproape/departe, de recuperare a unei staturi în câteva fraze şi de însuflețire a ei cu detalii pline de savoare în lapidaritatea lor pointilistă.

Virginica, orfană la 12 ani, cu frații mai mici rămaşi în grijă, ajunge în casa mătuşilor din Ada Kaleh. Pleacă mai apoi de pe insulă să se mărite cu Fănică Theodorescu. E o despărțire care se va mai repeta în istorie, Ada Kaleh e despărțirea însăşi, are rezonanțe romantic-sfâşietoare. Restaurantul gării din Medgidia va deveni locul central al acțiunii, *steaua nordului,* dacă e să duc mai departe comparația cu quilturile. În jurul lui se învârt, preț de 103 instantanee, celelalte locuri/personaje reper, de toate rangurile şi culorile, ale vieții târgului: primăria, judecătoria, maiorul Scipion, negustorii de toate soiurile, şeful de post, stabilimentul din deal al madamei Neli, moşierul Caludi, profesorul Caraeni, imamul Hassan, studentul Paulică, văduva Chiruța, potcovarul, birjarul, hoțul de buzunare, doctorița Lea, rusul Grigori, bulgaroaica Iovanca etc. O vreme, târgul e un spațiu de enunțare coerent în care rânduiala de la lumina zilei nu e tulburată de micile umbre de culise ale vieților omeneşti. Cum spuneam, fiecare în parte are mometul de glorie epică, e adus sub reflectoare şi i se acordă importanța cuvenită. Sunt cioburi vii, colorate, inconfundabile ale unui mozaic social armonic. Povestirea intrărilor lor pe scenă e desăvârşit rostită. Scenariul e fără cusur. Precis şi inefabil, zice Adriana Stan în cronica din *Dilemateca*. Transmisiunea pare în direct, se raportează ca de la fața locului. Fraza e scurtă, alertă, deloc poticnită de intersectarea timpurilor verbale, a stilurilor:

> „Se isprăveşte Ramadanul şi se pun turcii pe benchetuială. Tăiau la berbecuți pentru pilaf şi-şi zburătăceau orătăniile prin curte. Le luau gâtul şi le băgau la frigare. Prinsese tot oraşul miros de şuberek. Cine avea prieteni printre turci – şi cine n-avea? – se ducea la ei să petreacă”;

> „Virginica nu mai intrase de o săptămână în bucătăria restaurantului, că o îngrețoşa mirosul de mâncare. Se ținea cu struguri şi măsline. Un covrig sărat îi ajungea o zi întreagă. Şi o ia pofta de kebab. Sare Fănică în birja lui Şukuri, să-l ducă la ospătăria turcească, degrabă că-i leapădă nevasta!”

Fănică prosperă o vreme („Găseşte Fănică un teanc de bani roşi de şoareci, în şifonierul de pe sală. Noroc că era teancul gros şi nu izbutiseră şoarecii să intre prea adânc în el. Nu ştia unde-şi pusese pantofii cu scârț şi Virginia se dusese cu copilul în vizită la Musica. Lasă el pantofii şi mai caută prin casă: dibuie prin sertare, până şi în gura samovarului, bani puşi bine. Cu frica ei de hoți, uitase Virginia de ei. I se părea lui că nu prea ies

bine socotelile restaurantului, dar nu stătea să numere francul ca ea”), secondat de un chelner stilat, Ionică. Are copii, necazuri cu negustoria, dar prinde tot mai puternic cheag, are un rost. Însă curând toate *aşezările* din comunitate cad sub dezordinea Istoriei. Vine războiul, mişună legionarii lui Stelian, apoi se retrag nemţii şi vin sovieticii. Lumea se schimbă pripit, îşi pierde rostul şi ritmurile, fotografiile sunt mai neclare, sunt toate sfârşituri:

> „Maiorul Scipion fusese arestat, judecătorul avea să dispară fără urmă, iar el, Fănică Theodorescu, după ce a pierdut licența restaurantului din gară, avea să intre în puşcărie fiindcă nu-şi plătea impozitele pentru cârciuma pe care n-o mai avea. Norocul lui, a socotit Fănică, a ținut până când Ion, oberchelnerul lui, a murit după ce a mâncat 50 de ardei iuți la un pariu. Se schimbaseră şi vremurile, dar poate că Ionică, dacă ar mai fi trăit, i-ar fi cântat la ureche lui Mînjină «Internaționala» pe ruseşte şi l-ar fi convins să lase restaurantul cum era şi la cine era. După moartea lui nimic n-a mai fost ca înainte. Şi a dispărut mai întâi atmosfera care-i făcea pe clienți să-şi închipuie că, odată intrați în restaurantul cu oglinzi, trenurile care treceau prin gară stăteau pe loc în timp ce ei porneau într-o călătorie la sfârşitul căreia aveau să se întoarcă în gara de unde plecaseră”.

Mircea Tomuş[60]

Tripla re-spunere a Ardealului. Primul volum dintr-o serie romanescă ambițioasă – *Aripile demonului,* vol. 1, 2007 – reconstituie o secvență dramatică din istoria Ardealului: momentul, cu urmări tragice şi cu răni greu de vindecat, al Diktatului de la Viena. Ceea ce istoria consemnează sec drept *Al doilea arbitraj de la Viena* – în urma primului arbitraj (2 noiembrie 1938), Ungaria obținuse o porțiune din Slovacia, iar în martie 1939 a ocupat Ucraina Subcarpatică – este un act internațional încheiat la 30 august 1940, prin care România a fost silită să cedeze aproape jumătate (43.492 km^2) din teritoriul Transilvaniei în favoarea Ungariei horthyste. Acest act a fost impus de Germania Nazistă şi de Italia fascistă sub forma unui arbitraj acceptat de ambele părți, în contextul celui de-al Doilea Război Mondial. Miniştrii de externe ai României (Mihail Manoilescu) şi Ungariei (Teleki

Pál) au fost convocați la Viena, la 29 august, unde Hitler le-a impus preacceptarea necondiționată a arbitrajului germano-italian. La fel de sec se stabileşte, printre altele, în textul arbitrajului că

> „Guvernul ungar se angajează solemn *să asimileze în totul* [s.m.] cu ceilalți supuşi unguri pe persoanele de rasă română, care, pe baza arbitrajului de mai sus, vor dobândi naționalitatea ungară. Pe de altă parte, guvernul român ia acelaşi angajament solemn în ceea ce priveşte pe supuşii de rasă ungară, care vor rămâne pe teritoriul român".

Documentul oficial conservă doar pojghița vieții reale. Romanul îşi ia în sarcină, cronicăreşte, re-spunerea poveştii acelor zile dintr-o perspectivă aproape de oameni*:*

> „Poveştile nu încetează a dăinui atâta vreme cât nu încetează a fi spuse".

Tăietura netă şi oarbă a evenimentului istoric este umanizată într-o proză de extraordinară ştiință a reconstituirii. Personaje reale, altele imaginare, date extrase din documente, verificabile, şi altele avansate ca variante valabile ale realului sunt fixate sub lupa măritoare a descrierii. Povestirea lucrează, declarat şi îndrăzneț, în descendența prozei ardelene gen Slavici, Agârbiceanu, Pavel Dan, chiar Blaga, dar şi cu o vagă ritmare sadoveniană a detaliului. Toate semnele memorative ale propriei biografii, amintirile copilăriei şi cunoaşterea de mai târziu a oamenilor din mai toate zonele Ardealului, la care, firesc, se adaugă biblioteca imensă, consultată cu un ochi în stare să vadă palpitul vieții dincolo de documentul uscat şi neutru, concură într-o proză acaparatoare. E atât de mărunțit fiecare detaliu al acelor zile de răscruce, încât încape în pagină istoria unui neam, cu datini, obsesii, spaime, cu poveşti şi legende, cu un peisaj asumat cu toate culorile, miresmele şi formele sale. Fiecare scenă e secționată ca la un tomograf scriptural, felie cu felie, gest cu gest, aromă cu aromă, sunet după sunet. Un autobuz poartă spre casă, din Cluj spre sate din apropiere, români şi maghiari, femei şi bărbați, țărani şi reprezentanți ai *intelighenției*. Viața pare să curgă firesc, să-şi vadă de măruntele sale izbânzi şi poticneli. Extrem de fin, se insinuează tensiunea, aşteptarea, spaima. Ca în cele mai bune filme de groază, aparatul de filmat înregistrează tihnit şi cu lentoarea vremurilor de pace toate detaliile vieții protagoniştilor de ambe etnii, neştiutori de amenințarea deja slobozită din arcul istoriei. Când şi când, neanunțat anume, cu o stranie irumpere cu impact subliminal, aş zice, de o discreție

înfricoşătoare, trece/adastă pe deasupra descrierilor *demonul*. Negru, sumbru, înfăşurat în aripi de piele, cu gheare, are atributele monştrilor din basmele populare, dar inserția sa se petrece atât de într-o doară, de calm-neaşteptată, încât filele romanului se citesc cu o alertă tot mai acută, mai frisonantă, sub teroare. Tot aşa cum, ca să păstrez comparația, în filmele de groază aparatul de filmat înregistrează rapid, fără comentarii, înaintarea a *ceva* pe sub pământ, într-un huruit amenințător abia auzit:

> „Fetele păşeau prin praful drumului, înlănțuite toate trele, de mijloc, în ora care se înclinase brusc şi decisiv către seară şi, din zdrențele de nori vechi, care stăteau împrăştiate pe cerul boltit peste dealul din față şi din spulberările de praf care se ridicau suflate de-un vânt de nicăieri, de pe spinarea aspră şi cocoşată, începu să se înfiripe făptura de umbră şi nimic a demonului; a fost, mai întâi, o părere, o simplă asemănare, dar o asemănare cu golul zdrențuit al nimicului... [...] apoi se ridică şi se clătină, scârțâind prelung şi uscat ca o țâțână neunsă: fâlfâind scurt din aripile de cârpă, demonul îşi găsi echilibrul precar şi rămase aşa, agățat de legănare, îmbrobodit în propria sa singurătate ca-ntr-o pustietate seacă şi veche”.

În contrapunct, traversează orele prelungi ale romanului cei doi bătrâni în alb, concentrând în falduri poematic-mitice adevărul celor amenințați de demon, strânşi în jurul lor în foşnetul ca o părere al pădurii ori al întunericului:

> „Stăteau serioşi, aproape în nemişcare, oscilând la granița dintre a fi şi a nu fi”.

Pe deasupra tuturor se iscă un *înțeles*:

> „aripi nevăzute ale unui cântec învăluitor, care venea de undeva din adânc şi le bântuia ființele pe dinăuntru, înmuindu-le ca de o suferință tăioasă, dar plăcută”,

căci e, simplu, povestea *apartenenței*.

Amănunțirea – câteodată băltind până la aruncarea în confuzie a cititorului, încă aproape-inocent şi derutat de avalanşa detaliilor ce par a nu duce nicăieri – acționează cu o forță sesizabilă abia după câteva zeci de pagini. Ca la un *inventar* al neamului, cu tot trecutul său, cu zestrea materială şi spirituală acumulată în secole prelungi de românii ardeleni, se enumeră *ființa* însăşi a Transilvaniei, cu toate fețele ei. Nu întâmplător, cuvântul *ființă* apare ca un refren chiar şi în cazuri mai puțin solemne, când

utilizarea lui poate părea inabilă. Cititorul află ori rememorează, prin intermediul *poveştii* îngemănate cu *istoria*, despre toată *averea* şi toată *firea* puse în pericol de Diktatul de la Viena:

> „N-au dreptate cei care cred că poveştile adorm, când faptele reale se trezesc; dar nici cei care cred că numai istoria întreține povestea. Povestea are istoria ei, câteodată atât de apropiată de traseul istoriei propriu-zise, încât cărările lor se lipesc una de alta, până ce se confundă; alteori, atât de depărtată este această istorie a poveştii, de parcă ar ține de altă lume”.

Puncte de vedere disjuncte sunt introduse în pagină prin excepționale secvențe în care dialoguri ipotetice sintetizează, cu autorul-interpret alături, secole de confruntări dramatice. Aşa se întâmplă cu „convorbirea” dintre groful Wass şi popa Bujor, aflați în automobilul celui dintâi într-o călătorie tăcută şi încărcată de gânduri spre *casă*.

> „Oare ştie dumnealui – îşi spune, poate numai sieşi, preotul – grofu’ ăsta că pe moşia bunilor lui, ăla de-o avut trii copii, la Țaga, o fost preceptor la copiii lui şi administrator la moşâie marele nostru învățat şi istoric, directorul şi întemeietorul a două sute de şcoli româneşti, greco-catolice, în Ardeal...? Da’ oare cunoaşte el istoria morții lui Gelu, aşa cum o redă marele nostru învățat? Cum o ieşât el la luptă, cu arcaşii lui, să-şi apere țara de hoardele lui Tuhutum, ş-o fost înfrânt…şî iar şi i-o adunat pe ai săi, şî iar i-o năpădit ai lui Tuhutum şî pe Gelu l-or străpuns şî dac-o pierdut pe voievodul lor ai noştri, cei de-atunci, or lepădat armele jos ş-or lepădat armele şi oştenii lui Tuhutum ş-or dat mâna*, dexterram dederunt,* spune cronicarul, unii cu alții…”

Lumea maghiarilor din Ardeal creşte alături şi paralel. Prozatorul le dă drept la cuvânt şi înregistrează eresuri şi mituri fără moarte. Copilul român află, cu oarecare uimire, că ungurul e şi el om, întocmai ca românul, „numa’ că vorbeşte pe ungureşte...”. Contele Wass Albert are partea lui de gând imaginat în călătoria cu automobilul:

> „Stabilise că era ziua de vineri, 30 August 1940. Vineri era o zi bună; zi de reculegere, de abstinență şi de fapte substanțiale, când se mai poate face, încă, ceea ce este de făcut, înainte de a expira termenul.[...] Bun este şi un 3 urmat de un 0! Şi nici August-ul nu e rău; e luna în care se coc fructele, toate ajung în pârg, cum zic valahii... Cum zic ei la luna asta? Parcă gustar”.

Mai târziu, i se acordă şi şansa înțelepciunii întârziate. Refugiat în Germania, apoi în America, va nota în autoportretul său „testamentar”:

> „bătrân luptător ungur care, până la urmă, a aflat că patria veche aparține trecutului şi că trecutul nu se reîntoarce niciodată”.

Dar povestea nu are, nu poate avea încheiere definitivă. Singura soluție e una întemeiată pe „principiul conviețuirii”.

Roman istoric şi politic, etnografic şi autobiografic, de dragoste şi de atmosferă, *Aripile demonului* are ambiția să fie, dar şi toate şansele de a fi un roman modern al Ardealului. În Valea Imbuzului sunt reconstituite datele unui sat ardelean mitic, în care dascălii Şcolii Ardelene, Coşbuc, Goga, Agârbiceanu, Rebreanu, Blaga sunt referințe asumate.

Partea a doua, „Poveştile de la Moara din Gădălin”, un soi de Han al Ancuței în variantă ardelenească, e „gospodărită” de Constantin Pârâianu. Poveştile se înşiră una după cealaltă – nu simple vorbe în vânt, ci

> „ființe vii, care se născuseră cândva, nimeni n-ar fi putut spune când anume, duraseră şi crescuseră din adăugituri şi suciturі noi de vorbe” –

cu aceeaşi artă a detaliului expresiv: despre Părintele Ilie care mută biserica într-o poiană, pentru a elibera pământul „crăiesc”; despre dragostea dintre grofița Kinga şi „Iuonu mamii”, care nu se poticneşte în necunoaşterea limbilor, şi aşa mai departe. Dar viața curge „în acest timp”, acumulând materia poveştilor viitoare:

> „În zilele în care istoria începuse să se zgâlție, ca o construcție fragilă în bătaia vântului, poveştile îşi căutau, şi ele, cadența şi potecile proprii, în bătaia unui vânt al lor, propriu; sau, poate, în cel al istoriei”.

Primul volum se încheie cu atrocitățile horthyste din zonă. Epilogul înregistrează sec:

> „Cum scrie el [notarul] că au murit, la data de 23 septembrie 1940, un preot cu soția lui şi cu cele două fete, şi cu băiatul, şi cu fata de ajutor şi o mamă bătrână cu fiica ei, învățătoare, şi nepoata, de nici cinci ani, şi un tânăr căsătorit cu nevasta lui cu prunc în burtă, gata să-l nască, au murit toți, în luptele care s-au dat atunci, în satul Imbuz...”.

Romanul are calitatea de a suspenda oarecum decizia Istoriei prin readucerea la suprafaţă a celor mai adânci şi mai durabile resorturi umane. De a coborî adevărul la nivelul omenescului, acolo unde cuvintele lui Avram Iancu, invocate de unul dintre personaje, au rezonanţă destinală:

> „între unguri şi români, niciodată, da' niciodată!, auzi dumneata ce-o spus el?, niciodată, între unguri şi români, nu va putea hotărî sabia! Niciodată!".

Volumul al doilea focalizează viaţa celor „două Transilvanii", cea de Nord, cedată temporar şi abuziv Ungariei, şi cea de Sud, loc de refugiu şi de continuare a existenţei în oglindă întoarsă, repliată, în aşteptarea/pregătirea revenirii la Ţară. Cel de-al treilea ajunge în Clujul din anii de după al Doilea Război Mondial. Evenimentele nu ies degrabă din confuzie şi distorsionări, lucrurile nu intră de la sine în făgaşul firesc, confruntările politice şi sociale ale vremii sunt agravate de insistenta, obsesiva subversivitate cu resorturi iredentiste a „prietenilor" României (cartea lui Larry L. Watts, *Fereşte-mă, Doamne de prieteni*. *Războiul clandestin al Blocului sovietic cu România*, ar putea fi citită ca document complementar al romanului-frescă semnat de Mircea Tomuş şi confirmare irefutabilă a prezenţei ameninţătoare a *demonului* deasupra tuturor gesturilor româneşti).

Cea de-a treia carte a trilogiei (2011) pune în pagină mai întâi *Caietul pierdut* al unei încercări de roman din anii 60 şi îl recuperează prin acumulări de detalii. Nu e vorba atât de o reconstituire, cât de o încercare de retrăire în timp real. Mircea Tomuş recompune, cu infinite detalii cinematografic-picturale, atmosfera. Primul volum are avantajul că e mai degrabă istoric decât autobiografic, dar metoda de situare *in illo tempore* e aceeaşi. Maniera este a memoriei care face efortul să scoată la suprafaţă lucruri uitate, latenţe. Insistenţa privirii e cu bătaie dublă – restaurează panorame ale trecutului mai întâi pentru ceilalţi, ca să nu se uite, să fie lămurite nişte circumstanţe care ar trebui să informeze firesc prezentul, dar evocă şi dintr-o plăcere strict personală de a descoperi că detalii infime ale devenirii personale (cartea e şi un bildungsroman ardelenesc) n-au fost uitate, că tezaurul aţipit al minţii poate fi provocat, stârnit, răscolit. S-a vorbit de proustianism şi balzacianism. Se pot găsi argumente destule pentru ambele atitudini, dar atenţia lui Mircea Tomuş pentru detalii nu ţine de rememorarea sentimentală ori programatică, nici de reconstituirea foarte obiectivă a unei epoci cu tot mobilierul său arhitectural, social, uman.

Ambele feluri de rememorare şi reconstrucţie a trecutului au, înainte de toate, o motivaţie şi o ţintă morale. E vorba, în cele din urmă, despre dreptatea care se cuvine făcută unor bulversate epoci istorice şi oamenilor aflaţi sub vremi.

Clujul anilor '50-'60 este colindat la pas, de un topograf pedant-duios, gata să alunece şi în detalii inutile pentru cel nesituat în aceeaşi dispoziţie memorativă. Tenta autobiografică e acum mai accentuată, tot aşa ticurile povestirii ca ritual cu auditoriu. Străzi, localuri şi grădini de vară, biserici, şcoli, reviste, cenacluri, spectacole, personaje (nume sonore ale scrisului transilvan, într-un album virat abil din sepia în culori apăsate, cu valorări tari, iuţi, pitoreşti), cuprinsuri de numere de revistă, chiar o mică antologie de versuri şi texte teoretice apărute în *Steaua*, echipe de fotbal, documente din arhiva personală sunt toate revărsate în pagină, uneori abia digerat, cu o anume urgenţă a instrumentării dosarului.

Cumva în răspăr cu zvârcolirile demonului, Clujul e

> „o cetate luminoasă", „cu străluciri scrise pe masivităţi de piatră şi zid, cu deschideri de perspective de străzi şi pieţe, cu dealurile împovărate de grădini şi vile"; „era ceva ca o întruchipare a unei dramaturgii a luminii, care-şi juca scenele ei mai mărunte ca şi pe cele mai mari, decisive, pentru mulţimea de spectatori cam indiferenţi ai vieţii". Deşi „viaţa aceea veche şi bună, prietenoasă, moale şi caldă, ca o pâne gustoasă, începuse să «se strice»" şi „prindea un fel de mucegai amar, mai întâi pe margini şi apoi chiar în miezul ei", „sufletul muzicii bântuie oraşul pe dedesubtul şi prin interiorul geografiei lui fizice, palpitând nestins ca un zvon neîntrerupt al tăcerii şi izbucnind, pe ici, pe colo, la interval de timp şi spaţii, […] Este ceva ca o apă sonoră, un flux continuu, ca o împletire strânsă de fire nevăzute;" „Îmi place lumea aceasta de oameni vechi ai Clujului, în care cei noi au calităţile şi instinctul de se aşeza, cuminţi, cum le stă bine unor ardeleni adevăraţi, într-o suită care vine de departe şi cine ştie dacă duce undeva […] Este ceva, ca un suflet comun, care se manifestă în existenţa lor."

Cele trei romane sunt construite simfonic şi cadenţate prin câteva vaste laitmotive: *lumina, echilibrul, melodia*. Semnele memorative ale propriei biografii, amintirile copilăriei şi cunoaşterea de mai târziu a oamenilor din mai toate zonele Ardealului, la care, firesc, se adaugă biblioteca imensă, consultată cu un ochi în stare să vadă palpitul vieţii dincolo de documentul uscat şi neutru, convocate într-o proză acaparatoare. E atât de mărunţit fiecare detaliu al unor zile de răscruce, încât încape în pagină istoria unui

neam, cu datini, obsesii, spaime, cu poveşti şi legende, cu un peisaj asumat cu toate culorile, miresmele şi formele sale. Fiecare scenă e secţionată ca la un tomograf scriptural, felie cu felie, gest cu gest, aromă cu aromă, sunet după sunet.

Mircea Tomuş adaugă *Caietului pierdut Caietul de la Vadul Moţilor*, o partitură colaterală, cu infuzii amoros-senzuale, şi *Cadenţe finale*, mic raport despre Primul Congres al scriitorilor, din 1956. Cele două par mai degrabă *anexe* ori *caiete de lucru*, introduse aici pentru a lărgi ambitusul vocilor deponente. Oricum, prozatorul e un martor profesionist, pe spusele căruia poţi conta.

Dumitru Ţepeneag[61]

Cele trei sfere. Cum spuneam altădată, scrisul lui Dumitru Ţepeneag e o artă plină de întâlniri. Lucru probat şi de *Hotel Europa* şi *Pont des Arts.* Recitesc cuvintele lui Ţepeneag (din *Momentul oniric*):

> „Visul, prin excelenţă sinestezic, ne dezvăluie analogia universală, corespondenţele care există între lucrurile toate de pe pământ sau de *dincolo* [s.m.] şi care au permis formarea limbajului; omul a pierdut sau a uitat taina, şi de aceea visele ni se par de multe ori haotice şi bizare”.

Şi mai departe:

> „Literatura onirică e o literatură a spaţiului şi timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omoloagă, ci analoagă lumii obişnuite. E o literatură perfect raţională în modalitatea şi mijloacele ei, chiar dacă îşi alege drept criteriu un fenomen iraţional. Şi în orice caz literatura onirică nu e o literatură a delirului, nici a somnului, ci a deplinei lucidităţi”.

Şi încă:

> „realitatea obiectivă e necontenit dublată de o infrarealitate”.

Când Escher îşi desenează în două dimensiuni cele *Trei sfere*, dând iluzia realităţii voluminoase şi vii, descoperă că *iluzia optică* e totul până-ntr-atât încât nu-şi va putea convinge privitorii să pipăie fila, să-i simtă şi înţeleagă planitatea. Nu vor mai crede în altceva decât în iluzia mediată de imperfecţiunea ochiului omenesc. Lucrurile nu stau altfel în fraza lui Ţepeneag. Cele trei sfere suprapuse şi întretăiate, limbajul, realitatea obiectivă şi ficţiunea, sunt deopotrivă de „reale" sub scriitura abilă a prozatorului (nu *adevărate*, însă asta nu mai contează!) aşa încât în zadar ar încerca să-şi tragă cititorul de mânecă şi să-i mărturisească repetat că nu-s „decât" personaje. Adică, interpretări, răsfrângeri. Că *deplina* sa luciditate îl ajută să vadă *deodată* toate feţele lumii în oglinda-sferică a cuvintelor şi să le transcrie provizoriu într-o „formă". În cele din urmă, lumea nu ştie că-i *scrisă* şi că singurele adevăruri sunt lecturile. Fiecare sferă-lectură se crede autonomă, stăpână pe propria voinţă, dotată cu forţă de acţiune şi de reacţie. În centrul lor, autorul trage sforile, anunţând din când în când în eter că „a scrie înseamnă a trişa" şi ăsta-i singurul lucru cinstit la îndemâna omului. Asemeni pictorului, prozatorului îi place să se amuze trişând, iar cititorului îi place să fie abuzat pe faţă. Acea supersugestie a spaţiului, tipică desenelor „onirice" ale lui Escher, e prezentă şi în cărţile lui Ţepeneag. Şi acelaşi grad de amuzament subtil, inteligent, nu lipsit de o doză de (auto)ironie. În ambele cazuri, realitatea istorică nu e lucrul cel mai important. Ea se întâmplă să fie acolo deodată cu ochiul artistului şi să fie antrenată în prestidigitaţia sa înaltă. Fiindcă jocul, iarăşi în ambele cazuri, e şi lucid, şi înţelept. Vede (aproape) totul, până *dincolo*, şi opreşte alunecările abisale înainte ca privitorul să fie privit la rândul său de haos. Tensiunea e mereu ridicată, fiindcă nici o clipă nu are confortul lenos de a şti ce va fi în clipa imediat următoare ei. Panica – în scriitura *catoptrică* – stă umăr la umăr cu încântarea de a fi părtaş unei oglindiri nesfârşite. Cititorul se va încredinţa celor trei dimensiuni sugerate de scriitor, refuzând să mai accepte bidimensionalitatea cotidianului cenuşiu. Fiindcă logica desenului scriptural e perfectă şi-ţi demonstrează, dincolo de orice îndoială, că ceea ce credeai că nu se poate este cu putinţă. *Hotel Europa* şi *Pont des Arts* sunt romane post-revoluţionare, despre o realitate în plină desfăşurare, de o actualitate încă aburindă. Dar nu asta e important. Transcrieri ale ultimului deceniu pot fi citite în presă, de pildă. Sau în cărţi de eseuri politice. Nu datele controlabile interesează şi nici măcar soluţiile avansate pentru cele mai puţin controlabile, dar îndelung controversate. Minuţia desenului înşelător

pune în umbră tocmai *obiectele*, reproduse aidoma ca în realitate. Oglinda simplă şi apatică e uitată curând. Jocul catoptric captează atenția; el spune mai mult decât răsfrângerea directă. Chiar tenta polițistă e cumva superfluă. Cel puțin în ce mă priveşte, fascinantă mi se pare avalanşa strunită a trucurilor. Trişarea. Ca-n *Relativitatea* lui Escher, planuri conturate migălos, până la detaliul halucinant („Păi ce faci? zice ea şi-mi atinge cu piciorul, mai precis cu genunchiul coapsa stângă". După câteva clipe/cuvinte „ziarul cade, mototolit, la piciorul patului". Iese din cadru, era o imixtiune a realității în spațiul scriiturii), se îmbină în arhitecturi semănând izbitor cu lumea, dar fiind, totodată, tot ce poate fi mai străin lumii „obişnuite". Punctul de fugă al straturilor cărții e mereu dincolo de orizont, presimțit şi prevestit de fiecare rând nou (Povestirile prevestitoare ale lui Sorin Titel ştiau să sugereze această *Iminență* fără nume şi fără chip, chiar dacă mai estompat). Oglinda e un personaj extrem de viu în proza lui Țepeneag. Nu i-am numărat aparițiile, dar de fiecare dată *spune* enorm. Iată un singur exemplu:

> „Răsucesc comutatorul. Văd cum țâşneşte oglinda, acolo deasupra chiuvetei, iar chipul meu prins înăuntru. Chipul meu captiv, buimac, cu părul răvăşit, ochii holbați. Mă apropii de el, de mine însumi. Dedublarea asta matinală ar trebui să mă uimească, să mă tulbure. Şi totuşi nu-i aşa. Poate pentru că vin de departe... Nici măcar nu mă mir".

Cel ce vine de departe – din lumile visului lucid – îşi pierde capacitatea de a se mira dobândind-o în schimb pe aceea de a privi ațintit, până la fisurarea aparențelor. Oglinda *țâşneşte*, e vie, îți sare la beregată. Oricât de paşnică şi „urbană", la prima vedere, proza lui Dumitru Țepeneag induce clipă de clipă o stare de nelinişte, eşti tentat să priveşti mereu peste umăr. Ca-n vis. Şi ca-n desenele lui Escher. Mesajul ar fi că, în mod absolut firesc, *totul* se află aici şi poate fi văzut dacă... *deplasezi masa!*

> „Ideea asta mi-a venit de fapt acum... De la masa unde sunt aşezat, printr-o uşă întredeschisă, se vede, în camera vecină o oglindă [cum altfel, nu mă pot abține să exclam!]. Când mă mişc spre dreapta, reuşesc să-mi zăresc o ureche şi o parte din obraz. Dacă aş vrea să-mi văd şi nasul, celălalt obraz, chipul întreg, aş risca să cad cu scaun cu tot. Şi aşa scaunul se menține într-un echilibru precar, pe numai două picioare. Aş putea, ce-i drept, să deplasez masa..."

Asemenea secvențe „nevinovate” sunt nenumărate în cărțile lui Țepeneag. Tehnica e de o simplitate inimitabilă şi e deprinsă din mecanismul visului frecventat asiduu şi lucid. Absența marginilor, a granițelor, a convențiilor.

Timpul şi spațiul sunt spuzite cu mărunte perforații prin care intră şi ies imagini, crâmpeie cu sens obscur. O senzație de bine, că nu-i totul pierdut de vreme ce încap mereu remanieri, dar şi disconfortul năucitor al înaintării pe nisipurile mişcătoare ale contextelor mereu schimbătoare.

> „Dar cum să văd ce e înlăuntrul meu? Nu există oglindă pentru asta...
>
> – Atunci scrie!”

Scrisul-oglindă, scriitura catoptrică acoperă pagina, îi nesocoteşte marginile, se împănează cu

> „desene absurde, delirante, care mă ajută totuşi să ies din momentele de blocaj când mintea mi se goleşte ca un vas cu fundul găurit, şi nu mai văd nimic decât ce pot zări eventual pe fereastră...”.

Pe spații mici, totul se petrece ca-n proza realistă, lucidă, de cea mai sobră (şi convențională) tradiție. Cu riscul de a părea că exagerez, voi spune iarăşi că la fel se întâmplă în lucrările lui Escher. Şi-ntr-un caz şi-n celălalt, te afli într-un labirint de oglinzi sferice. Poți alege oricare centimentru pătrat – vei descoperi detalii minuțios reproduse (răsfrânte) ale lumii aşa cum o ştii. Coerente, cuminți, logice, fireşti, chiar un pic umile în supunerea lor la reguli „clasice”. Numai că trecerea *nemarcată*, nesemnalizată dintr-un spațiu în celălalt dă fiori. Eşti obligat la apropieri inedite, la conexiuni aberante, la descoperirea unei noi ordini într-o lume care nu mai este aşa cum o ştii. Soluția?

> „Râd de unul singur, în oglindă. Apoi mă simt mai bine.”

Realitatea – ce-o mai fi şi asta? – şi ficțiunea romanescă – dar asta ce-o mai fi? – sunt puse în chestiune şi lăsate acolo. Întoarse pe toate fețele sub „răcnetele naratorului, înciudat şi jignit”, dar lăsate acolo, în chestiune. În realitatea catoptrică (virtuală?), toate elementele sunt libere fiindcă şi-au pierdut definitiv libertatea. Sau, oricum, n-o mai ştiu defini. „Ochii deschişi

printre clapele maşinii de scris” (imagine pe care ar fi putut-o semna un Dali) au la îndemână o legătură impresionantă de chei, unele de fabricație proprie, dar uşa se încăpățânează să fie una singură. Autorul, personajele, cititorul, realitatea, cuvintele orbecăie la întâmplare, umăr la umăr („Oricum, romanul ăsta e un han spaniol bântuit de personaje ca de nişte stafii”) şi-n „partea ventrală şi invizibilă a lui *Pont des Arts*”. Oglinzile sunt la fel de multe, dornice cu disperare să spulbere ori măcar să subțieze confuzia, deruta, izbutind doar să înmulțească semnele de întrebare. Iluzia simultaneității e şi mai apăsată, concurența dintre vis şi realitate şi transcrierea amândurora în cuvinte (şi ele supuse concurenței dintre română şi franceză) atingând uneori răsucirea amețitoare a unui carusel cu mecanismul scăpat de sub control. Fiindcă nu există Privirea pură şi simplă căreia să-i răspundă Privitorul pur şi simplu. Privirea e mereu intermediată – maşina de scris, oglinda, ochelarii, binoclul, ochii închişi etc. deviază prismatic culoarea albă a Adevărului în toate culorile. Papagaliceşte.

„Nimic nu rămâne fix. Nici măcar amintirile.”

Se cuvine să spun că radiografia la care supune Dumitru Țepeneag societatea contemporană este extrem de nuanțată, iar interpretările propuse, incitante fiindcă pornite dintr-o dorință acută de a înțelege şi descrie exact. Am ales, însă, pentru rândurile de față, scriitura. Fiindcă, într-adevăr, „înainte de scriitură nu se întâmplă nimic”. Iar ce se întâmplă *după* scriitură, oricât ar părea de ciudat, e scriitura însăşi. Felul în care izbuteşte prozatorul să amuşine viața – nu din subiectele de pagina întâi, ci din aparențe banale, repetabile, din descompunerea gesturilor mărunte – mi se pare mai adânc şi mai grav. Mai plin de sugestii. Chiar şi pentru subiectele de pagina întâi, văzute astfel dintr-o nouă perspectivă, obligate să-şi vadă lungul nasului.

„Ai dreptate. E mai verosimil să fi visat.”

Plăcerea lecturii, furnizată de cărțile lui Țepeneag, acutizează spaima de viitorul oral şi internetic care ne paşte curând. Autorul n-o trece cu vederea. Ba înclin să cred că porumbeii din *Pont des Arts* sunt înrudiți cu cel din cartea lui Süskind – mesageri terifianți ai spartului târgului.

> „Las bărbia în piept şi nu mai zic nimic. Nu mai am nici monoclu, nici binoclu. În curând voi redeveni un om ca toți ceilalți, un muritor de rând.”

Deplina luciditate şi fețele ei goale.

> „...Şi în orice caz literatura onirică nu e o literatură a delirului, nici a somnului, ci a deplinei lucidități” (*Momentul oniric*).

Toate sintagmele/frazele întrebuințate pentru a descrie felul foarte special de a scrie proză, de a scrie, în general, al lui Dumitru Țepeneag, în *Nunțile necesare*, *Zadarnică e arta fugii, Hotel Europa* şi *Pont des Arts, Cuvântul nisiparniță, Clepsidra răsturnată* le pot repeta cu retuşuri minime şi în descrierea noii cărți, *La belle roumaine* (2004). Tot atât de legitimă e readucerea în minte a *deplinei lucidități* a visului şi, pe cale de consecință, a literaturii onirice despre care vorbeşte autorul însuşi. Recunosc de la început că nu detaliile trimițând la o anume realitate istorică şi politică m-au atras – acestea, de altminteri, prinse ca-ntr-un insectar schematic, cu accente *kitsch* şi îngroşate telenovelistic, cu sunet de scandal marginal şi mereu excesiv, într-o linie caragialescă a perspectivei, prozatorul sugerându-le el singur labilitatea şi relativitatea prin fine, ironice comentarii suspendate. Dincolo de convenții şi exploatându-le anume, polemic, Dumitru Țepeneag scrie cu ştiința de a pune sub reflector fisuri ale decorului somptuos, defecte pline de sens ale costumației diurne, halucinante legături subterane între palierele realului, „nestresate de ideea de competiție”, căci oricare poate accede în prim-planul scriptural/destinal. Şi în *La belle roumaine*, situările spațiale sunt atent alese, căci *locul* e oricând punctul de vedere în funcție de care se decid texturile existențiale şi verbale. Personajul central e „masa excelent plasată”. Ea e deopotrivă turn de veghe, platou de filmare, ungher securizant, vitrină. Se vede şi poate vedea nenumăratele perindări care, amănunt esențial, nu lasă urme dacă nu sunt verbalizate într-un fel remaniabil. Nici măcar fişa personajelor nu se face cu sentimentul cunoaşterii absolute şi fără rest. Ed are 19-20 de ani „sau poate ceva mai mult”, autorul nu e atoateştiutor, ci atoatemanipulatoriu. Jean-Jacques brodează „năstruşnice subiecte romaneşti” care îşi ocupă locul în pagină alături de datele de stare civilă. Desfrâul imaginativ e mai adânc decât cel senzual/sexual. Mintea

> „hărţuită de îndoieli şi extenuată de atâta exerciţiu narativ”

e adevărul ultim al eroilor şi mesajul cărţii. Totul e interpretare, punct de vedere, îndoială temporar mulcomită de o nouă ficţiune. Frumoasa e şi ea multiplicată şi multiplicabilă, numele tradus în toate limbile şi vorbirea cu accent o recomandă drept exemplar etern şi repetabil. Scenele de amor (nu întâmplător se vorbeşte desuet şi ironic de *amor*, nu de *sex* – pe un asemenea fundal, cuvintele fără perdea, puţine, sunt de o teribilă inconsistenţă, îşi pierd *carnea*, ies din seria romanelor erotice din ultimii ani, iar numirea e pură şi simplă, excitaţia indusă – minimă, erotizarea paginii – aproape nulă) intră în schem extenuată a insectarului, ele spun altceva ori nimic. Sânul care traversează ritmic romanul, cu un sfârc de mozolit „la rece”, sugerează respectarea ironică a unei convenţii şi supunerea, tot ironică, la o modă. Repetarea unor secvenţe în variante un pic modificate e aluzie la aceeaşi repetabilitate a omenescului în multele sale feţe nesigure şi totdeauna îndoielnice:

> „în orice caz, e dificil de ştiut care sunt reacţiile şi motivaţiile oamenilor”,

iar cine îşi propune

> „să le aşeze într-o ordine logică ori măcar într-una acceptabilă”

are de lucru cu asupra de măsură. După uşă stă mereu pitit un peşte, iar aşteptarea e o stare umană perpetuă:

> „Aşteptarea e specific umană şi direct legată de ideea morţii”.

Starea de gară unde se poate citi – ce altceva? – un *roman de gare*. Prefăcându-se neimplicat, autorul intră când şi când în joc, din *off*, subliniind, dacă mai era nevoie, că totul e, în fond, hermeneutică. Soluţia? Cea veche:

> „Râd de unul singur, în oglindă. Apoi mă simt mai bine”.

Starea de bine pe care o induc, paradoxal, romanele foarte neiertătoare, aproape cinice ale lui Ţepeneag mi-a adus în minte scene din *Amelie.* Un cronicar al filmului lui Jean-Pierre Jeunet regreta că nu are talentul unor

Shakespeare ori Dickens pentru a-l povesti. Felul în care izbuteşte prozatorul român să amuşine viaţa – nu din subiectele de pagina întâi, ci din aparenţe banale, repetabile, din descompunerea gesturilor mărunte e regăsibil în scenele filmului atât de discutat/gustat. Plus strania *voioşie* care submerge şi cele mai dramatice, chiar tragice întâmplări cu oameni. Şi zâmbetul care îţi stăruie o vreme pe chip, revenind de câte ori te gândeşti la film/carte şi la amănuntele doldora de valenţe libere. Tocmai această uriaşă deschidere obţinută prin închideri succesive în fragment, decupaj, schiţă, frântură e cea care acceptă definiri prin încântător, aiuristic, captivant, fascinant, derutant. Şi *vesel*, de o voioşie în pragul grimasei, dar, totuşi, voioşie. Nimic nu e prea mărunt ori prea trivial, tocmai fiindcă definitivul nu e hărăzit oamenilor. Asemănarea dintre carte şi film e de adâncime, de pânze freatice, acolo unde *fluxul* e păstrat viu, iar ordinarul poate deveni extraordinar. Într-o lume apatică şi împotmolită în propriile performanţe, se insinuează promisiunea unei perspective proaspete şi inedite, cauza şi efectul sunt fermecător de interşanjabile, fiorul vieţii cotidiene pâlpâie încurajator visând vâlvătăi, fabulosul aşteaptă după colţul visului şi al realităţii, iar râsul, discret, durabil, jucându-se alintat cu propriile incuri, se iscă şi din disconfort şi rău. Într-un interviu, Jeunet mărturisea că vrea să elibereze filmul francez de sub povara hiperintelectualismului, să scoată adevărul din ceva

> „rău scris, rău filmat, stupid ca viaţa însăşi”

şi tocmai de aceea foarte convingător. Mă gândesc că nu altceva îşi doreşte Ţepeneag pentru romanul românesc.

Analizând

> „*teatralitatea privirii* creatorului de *vise* textuale, o privire succesiv empatizată şi apoi distanţată de ceea ce vede”,

Laura Pavel (*Dumitru Ţepeneag şi canonul literaturii alternative*, 2007) identifică

> „un tip anume de catharsis, prin fascinaţia contemplării clandestine”,

„voyeurismul” spectacular propriu şi prozatorului Ţepeneag, acea privire *Prin gaura cheii* (cum se numeşte o proză a sa) descriind perfect

> „mişcările de cosmogonie a textului şi imaginarului oniric”.

Pot bănui că prozatorul a ales anume metafora aceasta, căci *cheia* e şi soluție, răspuns la o problemă, are şi sugestii muzicale, de organizare armonică a zgomotelor mundane, iar în varianta de „gaură a cheii”, este clandestinitate picantă şi putere în acelaşi timp. Studii mai noi asupra visului aduc dinspre ştiință confirmarea strategiilor literare ale onirştilor. Teoria *continuei activări*, de pildă, susține că somnul are rostul de a transfera date din memoria temporară în cea de lungă durată. Transferul e de manieră pulsatilă şi face posibilă apariția viselor, explicând atât continuitatea lor, cât şi schimbările bruşte de perspectivă şi sens. Procesul de consolidare prin vis a amintirilor pe care se sprijină şi starea de veghe asigură stocarea în adânc a datelor întregii existențe individuale. Visurile au, în viziune freudiană, şi rolul de a proteja somnul, căci traduc stimulii externi în fragmente de realitate onirică, incluzându-i tramei în desfăşurare. Noua „poveste” poate satisface/împlini şi lucruri imposibil de realizat aievea, dar râvnite. La rândul ei, literatura onirică îşi asumă şi rolul de paravan față în față cu o realitate perturbatoare, dar şi pe acela al *zonei* de mijloc, amestec de *prezență* şi *absență*. Privirea prin gaura cheii (a visului) are realitatea deopotrivă complexă şi incertă a literaturii.

> „În vis, totul e văzut, orice senzație devine senzație vizuală [...] cel care visează se transformă până la urmă într-o privire ubicuă, într-un Ochi atotputernic”,

scria în 1969 D. Țepeneag.

Radu Țuculescu[62]

Am mai spus-o şi altădată, Radu Țuculescu ocupă cu egală legitimitate mai multe valențe ale expresivității. Prozator, dramaturg (vezi *Ce dracu' se întâmplă cu trenul acesta?*, volum apărut în excelenta colecție „3 piese de teatru” a *Teatrului imposibil*, la editura Eikon – secțiuni parabolic-neorealiste în trupul unei realități cameleonice, în derivă), violonist, cronicar teatral (cronicile dramatice, scrise cu nerv şi cu pasiune de

colecționar de măşti, au fost adunate sub titlul, un pic prea „mare”, *Teatrul transilvan la începutul mileniului III*, la editura Tribuna) şi regizor, traducător (literatura elvețiană de azi, de pildă, îi datorează în mare măsură buna circulație românească), realizator de programe radio şi tv, este unul dintre cei mai exuberanți scriitori ai momentului.

Despre portocale cu pene. După primele sale cărți – *Portocale şi cascadori*, 1978, *Grădina suspendată,* 1981 – decretam, destul de sigură de verdictul meu, că Radu Țuculescu e predestinat prozei scurte, lucrată în acvaforte şi fişând realitatea în schițe de portret cu tentă caricaturală, în flash-uri ce luminează grotesc banalul. Îi imaginam în largul lor în ineditul muzeu caracteriologic pe Caragiale sau Brăescu, cum, tot aşa de la îndemână îmi păreau analogiile cu HaĺÍek ori Åapek, grație inciziei spiritual-umoristice în social şi gravitâții de dincolo de zâmbet. Adăugam încă o tuşă portretului o dată cu *Vânzătorul de aripi* (1982), în care amalgamul de procedee narative e controlat de un autor ironic şi neglijent cu bună ştiință, atent la detalii, dar numindu-le adesea în răspăr, pentru a evita sentimentalul. Cuvintele autorului însuşi despre jurnalul cu coperți albastre erau de reținut ca reper:

> „Tonul paginilor era destul de variat şi oferea imaginației prilejuri multiple ca să se dezlănțuie. Dar în acelaşi timp nu-ți oferea prea multe puncte de sprijin pentru o concluzie certă”.

Recursul la o tehnică romanescă mozaicată era deja o scuză ingenioasă a lipsei de unitate. Lucrurile rămân la fel de pestrițe în *Portrete în mişcare* (1986) – amalgam de stiluri şi tonalități, cascadă de subiecte miniaturale. Tot aşa cum în *Ora păianjenului* şi *Degetele lui Marsias*, prozatorul îşi locuieşte deja degajat stilul:

> „Am să mă folosesc de cuvinte pentru a sparge aparențele şi a da la iveală adevărul. Umplu colile albe cu înverşunare, scrâşnind din dinți, mormăind, nemulțumit, transpirând în căuşul palmelor”.

Se citeşte aici o încercare de a recupera autoritatea cuvântului scris, dar şi o exacerbare a funcțiilor etice, prin estetic, fireşte, ale literaturii. Adevărul nu e dincolo de aparențe, ci chiar în miezul lor. Ficționarul nu se poate mulțumi cu pura şi simpla înregistrare a unei realități. El răzbate mereu la suprafața paginii organizând-o, hărțuind-o, silind-o să facă paşi înainte şi

înapoi, să insinueze parşivenii atitudinale, să mimeze apartenențe şi părtiniri, în fine, să nu-şi lase nici o clipă de răgaz şi să-l silească şi pe cititor să-i țină isonul călăuzei. *Povestirile mameibătrâne*, 2006, consacră toate aceste calități şi le dau strălucirea maximă. Ne aflăm, nu-i îndoială, în fața unui virtuoz. Fireşte, putem crede că e vorba despre poveştile unui personaj real şi că „hoțul de poveşti” nu face decât să le transcrie, să le vândă, să le neguțeze, cum ar fi zis Tudor Dumitru Savu. Ascultători înrăiți de istorii cum suntem, ştim că e, în cele din urmă, o veche şmecherie, dar ştim la fel de bine că ea prinde. Aşezarea, Petra, locul acțiunii – nici o mirare –, e una în care

> „colcăiau poveşti ciudate, năstruşnice, ce mă vor prinde ca într-o plasă de păianjen”.

De aici încolo, mişcarea deviantă şi tulburător magică e triplă. În plasa vorbelor-despre-întâmplări-omeneşti-cu-tâlc se prinde Povestitorul, se prinde Cititorul /ascultătorul, dar se prinde şi Povestea însăşi. Deloc întâmplător, stâlpul de la capul satului şi-a pierdut tabla indicatoare; cea de-a patra dimensiune a lumii, Timpul, e facultativă şi capricioasă; războiul îşi rătăceşte majuscula şi numeşte, simplu şi net, unul dintre semnalmentele vieții omeneşti dintotdeauna. Mamabătrână povesteşte – ațipind când şi când, într-un soi de ieşiri temporare din firul extrem de alambicat al poveştii – despre sat, dar alunecă, uneori, înspre poveştile abia citite în cărți, pe care le spune cu la fel de multă „viață-n vorbe”. E chiar formula ficțiunii adevărate sau a adevărurilor ficționabile demonstrată pas cu pas de firescul tulburător al întretăierilor. Printre sătenii din Petra, motanul bulgakovian e la el acasă, frânturi din nemaipomenitele întâmplări ale Erendirei marqueziene se înfig în carnea poveştilor cu iubiri mierii din Petra, Gogol şi Boccaccio, Cervantes şi Cehov, Voiculescu ori Eliade, Bănulescu şi D.R. Popescu intersectează pagina în treceri cu rost şi mereu legitime. Aici, la Petra, anotimpurile îşi ies calm din țâțâni, dacă priveşti printre scândurile înguste ale unei porți vezi Lumea, tăcerea zumzăie ca albinele, scene şi peisaje (unele veritabile mici poeme în proză) se perindă ca sub comanda unui iscusit aparat de filmat, curg în ralanti, pot reveni pe propriile urme. Secvențe întregi ar putea fi scenariul unui film de Pintilie ori de frații Taviani. Alaiuri de personaje – tot atâtea singurătăți memorabile, până şi numele aglutinate le conservă unicitatea! – sunt strunite cu mână sigură şi cu plăcerea celui aflat cu bună ştiință în slujbă demiurgică.

La pagina 87, cititorul află un amănunt uluitor: mamabătrână povesteşte în maghiară, iar ascultătorul poveştilor ei abia de înțelege 60% din câte aude! Dar este, înțelegi imediat, *procentul de aur*. Din toate semnele ițite în jurul său, omului îi ajung 60% de înțelesuri, iar tragedia de a-i fi refuzat pentru totdeauna înțelesul întreg se vindecă prin jocul miraculos al imaginației, al născocirii.

Să mai adaug că în *Aventuri în anticameră* (2001), jurnal intersectat de secvențe memorialistice şi de note de călătorie abil imbricate (îl asemănam cu *Teritoriile* lui Mircea Zaciu), se poate citi un roman autobiografic alert, picant, dezinvolt, de o gravitate mereu gata să izbucnească în hohote de râs molipsitoare, cu şăgălnicii ironice, comentând avizat şi implicat cele mai diverse şi mai actuale fețe ale lumii de azi şi ieri, însă neuitând să-şi joace neimplicarea, cu o prefăcătorie ținând de „fiziologia" artistului care se respectă. Roman autobiografic, cu alte cadre şi alte mize, va fi *Stalin, cu sapa-nainte* (2009). Aici sunt puse la lucru abilitățile de regizor cu imaginație debordantă şi neastâmpărat-inovatoare prezente în piesele sale de teatru. Calitatea esențială a lui Radu Țuculescu – omul/scriitorul – este chiar această veşnică şi deloc obositoare bună dispoziție – zâmbetul şi povestea proaspătă cu care te întâmpină, aerul că se bucură de întâlnire şi crede de cuviință să umple clipele, orele, chiar, de împreună petrecere cu ce are mai bun şi mai durabil în el...

A rămas multă vreme pe un raft şi s-a ascuns apoi, resemnată, printre sutele de cărți ce-mi invadează casa *Umbra penei de gâscă* (1991; ediția a doua, revăzută, 2007. Prefață de Cornel Moraru şi o postfață a autorului). Cartea nu schimbă nimic esențial din portretul prozatorului, însă poate fi considerată o răscruce, în sensul verificării experiențelor sale prozastice într-un canon al vocilor accesibile. Toate temele – jocul cu moartea şi cu măştile vieții, Istoria ca minciună şi minciunile istorice, eresurile şi fața lor premonitorie, înfățişările caleidoscopice pe care le îmbracă dimensiuni arhetipale ale ființei, adevărul relativ al întâmplărilor omeneşti, alunecoasa aventură a numelor de oameni şi lucruri, fragila salvare pe care o promite Cartea – compun un ghem de semne pe care fragmentele cărții le joacă provocator, ludic, insinuant prin fața cititorului, presupunându-i competența interpretativă, dar şi ironizându-i orbirile, inevitabile când e vorba despre o carte cu chei nenumărate şi plăcerea irepresibilă a autorului de a le juca pe degete.

Acțiunea se petrece între 1770 şi 1830, dar, avertizează prozatorul într-o notă, nu e roman istoric, ci unul țintind *ideea de carte.* Întâmplarea reală – miezul cărții şi punctul de fugă şi refugiu – e aceea că, potrivit ordinului din 13 iunie 1761 al generalului Bucow (trimis al împărătesei Maria Tereza), urma ca

> „mânăstirile de lemn să fie arse pretutindeni, cele de piatră să se distrugă", iar bisericile (ortodoxe) „să se restituie către uniți".

Nesupunerea să fie pedepsită cu moartea prin spânzurătoare ori prin tragere pe roată. Fundalul istoric, lucrat în griuri şterse, patinate şi îndoite ele însele de ceea ce spun, lasă la suprafață un lanț de poveşti şi tablouri vivante în care ideea de carte e fie metaforă, simbol, blazon, fie argument pentru dezlănțuiri ale unor fragmente de carte în carte, profitând demonstrativ de libertățile „minciunii" originare. Veacul iluminist transilvan e „vinovat" de tot ce se va întâmpla în carte:

> „necazurile mi se trag de la faptul că am învățat să scriu şi să citesc".

Însă referințele în avalanşă şi viitură țes o pânză extrem de flexibilă, elastică şi de o libertate care poate pune în încurcătură cititorul. Mai mult, povestea se spune guraliv, dezinvolt, atipic şi „neacademic". Nu reconstituie un limbaj şi abia de schițează o atmosferă. Pare o călătorie în timp, ceva gen twainianul *Un yankeu la curtea regelui Arthur*. Călătorul se preumblă prin secolul cu pricina purtat de mână de prozatorul care îşi păstrează cuvintele şi atitudinea de secol 20, nu imită, nu reconstituie, nu se împiedică în reguli şi cerințe de gen. Un epilog mărturiseşte modele contemporane chiar şi pentru personajele emblematice. Timpul e, prin urmare, condensat ori nesocotit, iar parabola e ciuruită şi arată cu degetul în toate direcțiile. Atât *erudiția*, cât şi *magia*, ingrediente ale romanului istoric stipulate de Marguerite Yourcenar (vezi notele la *Memoriile lui Hadrian*), sunt asumate scurt şi depăşite apoi cu nonşalanță înspre o formulă personalizată apăsat, cu metafore largi şi schimbătoare şi cu un nestăpânit chef al parantezelor enumerative, al „naturilor moarte" cu subiect mitologic, sociologic, simbolic. Cititorul traversează sălile unui muzeu *ad-hoc* şi adună informații/sugestii pentru povestea sa paralelă.

O pană rătăcită de la jumulirea unei gâşte se lipeşte implacabil de taler şi copilul înconjurat de ursitoare o înhață necugetat alegându-şi destinul.

> „Când m-am născut, Prințul avea cinci ani”

e un enunț enigmatic, sibilinic şi promite deja conexiuni viitoare. Ițã Barabă e predestinat unui rol de scrib, de cronicar, dar şi, pe cale de consecință, de măsluitor de istorii la rândul său manipulat. Pleacă la mănăstire să învețe buchiile, însă se supune unui proiect străin, *chemarea* e absentă, tonul, uşuratec:

> „Biblioteca mi se părea enormă, niciodată nu mai văzusem ceva asemănător, nici înainte, nici după şederea mea acolo, doar cărțile nu-şi au rostul decât prin mănăstiri, ce naiba să facă alții cu ele?! Nu poți construi o casă, nici măcar un coteț, nu-s bune de mâncat şi nici nu le foloseşti drept plapumă!”.

Curiozitatea îl împinge la a trage cu ochiul ori cu urechea la ce se întâmplă în jur, dar „totu-i încâlcit”.

> „Eu eram un observator cu mintea crudă, simplu participant întâmplător la evenimentele enigmatice ale mănăstirii”.

Adevărul aflat mai târziu e deja Istorie, măsluită fie şi cât de puțin.

Asta e, de altminteri, ideea centrală: Cartea/ştiința de carte înseamnă capacitate/deprindere de a traduce în cuvinte cele trăite, cu pierderi şi câştiguri niciodată definitiv contabilizabile. Pana de gâscă planează când şi când deasupra paginilor ca trimitere voit stângace şi deschisă. Ițã Barabă trece pe lângă evenimente, căci aşa se întâmplă mereu – evenimentul nu există, se face. Spre deosebire de neştiutorii de carte, el e ispitit să avanseze ipoteze, a dobândit plăcerea şi mania de „a citi”. De aceea, lucrul mai presus de orice, cel care trebuie salvat în vremuri nesigure, e *Cartea* interpretărilor succesive, cele care asigură temelia unui neam, a omenirii însăşi. Moartea e relativizată din această perspectivă:

> „Acesta nu poate fi sfârşitul decât pentru trupul scârbavnic al omului. Sufletele se cufundă în paginile cărților şi-atunci ele devin nemuritoare”.

Dinspre *Carte* se poate desluşi mai bine că „amăgeala cu împăratul” e un simplu basm; se poate înțelege de ce Biserica resimte şi contracarează chiar şi cu ruguri subversivitatea cuvântului scris. Scribul îşi ia menirea în serios şi atunci când e simplu instrument de scris, fără a înțelege anume ce are de

aşezat în visteria umanității. Cel închis alături în beciuri îi dictează o carte, nu cea care se face sub ochii noştri, ci una savantă şi halucinant inutilă în economia romanului, dar el o caligrafiază smerit:

> „cuvintele lui, luate separat, le pricepeam în mare parte. Lipite unele de altele, aşa cum o făcea el, erau, pentru mine, fără noimă".

Rătăcit în visuri, eresuri, credințe, vrăji, le reproduce nesățios, cu un suspans un pic excesiv, aşa încât tainele nu incită, ci induc dezinteresul – sunt prea multe tablouri în expoziție. Pagina se înviorează când recită rețete de fierturi magice pentru a deveni invizibil, dar mai ales ademenitoare sunt filele cărții de bucate care se scrie în paralel. Fiu de cârciumar şi hangiu, Iță îşi revarsă în istorisire pofta şi priceperile de gurmand (prozatorul îl secondează *en connaisseur*), felurile de mâncare nefiind deloc ingrediente secundare ale istoriei. Tot aşa cum micile opriri la tarabe cu mirodenii, postavuri şi brocarturi din târguri forfotinde şi foşnitoare fac toți banii.

Foarte colorată, dar cumva autonomă față de țesătura cărții e ceata lui Degeratu: Zâmbuc, Muruc, Moti, Cocoşatul, Milogu, Lila, Cubar, Brudi şi aşa mai departe, nume sonore, cu poezie proprie. Pitorească, vioaie, imprevizibilă, ceata închipuie un soi de *Groapă* à la Eugen Barbu, cu desfăşurări picturale, savuroase, în culori rembrandtiene. Ca-ntr-o oglindă grotescă la istoria mare, joacă toți roluri, au biografii inventate, se încheagă mici scene de teatru improvizat, de stradă. În plus, citesc cărți. Mai mult, dau impresia că trăiesc într-o carte şi că înaintează pas cu pas, fără să aibă habar de ce le-a pregătit autorul pentru clipa următoare. Frecventele îndemnuri la râs şi la ironie, fireşti la un astfel de autor, nu fac pereche decât prin atragere de contrarii cu feluritele aforisme şi cugetări:

> „viața o trăim, moartea o gândim"; „cred că nu trebuie să filosofăm prea mult asupra morții, moartea fiind o realitate prin care trecem indiferent ce gândim noi despre ea"; „adevărata filozofie e cugetarea la viață".

Asemenea inserții, cu totul legitime, de altfel, între cărți, cititori, bibliotecari, scriitori şi scribi, rămân suspendate, nimic nu e dus mai departe, pus în discuție.

> „Literele încep să zumzăie uşor ca un roi de albine care şi-a umplut stupul cu miere".

Cartea ca stup trimite la imaginea despre lume a lui Norbert Wiener:

> „Nu există altă urzeală (nervoasă) într-un stup decât cea a albinelor care îl alcătuiesc, dar atunci cum se face că stupul, nu numai că acționează ca un tot, dar ne frapează prin ordine şi supleţea adaptării? Răspunsul trebuie căutat, fără îndoială, în comunicarea dintre indivizi”.

În *Pana de gâscă* Radu Ţuculescu reuşeşte această performanţă: eroii de tot rangul, poveştile, divagările bogate, tablourile de epocă sumare comunică între ele discret şi trainic prin chiar una dintre posibilele carenţe ale cărţii sale – aceea a utilizării unui limbaj contemporan cu noi, nu cu povestea, şi a unei atitudini deloc solemne. Suspansul e subminat, dar şi, în mod paradoxal, întărit de uşurătatea colocvială a vorbelor de secol 20. Disponibilitatea ludică şi fantezistă slujeşte perfect proiectul ambiguu şi subversiv al cărţii despre Carte. Fantezia şi adevărul istoric fac casă bună, ca în lumea reală, pitorescul e oricând mai credibil decât un „adevăr” cenuşiu, născocirile vorbelor meşteşugite pot concura litera legii, dogma, iar partitura muzicală pe care se sprijină tot ce scrie Radu Ţuculescu exersează simfonii cu ecou prelung.

Stelian Ţurlea[63]

O hardughie romanescă. Dacă ţinem seama de etimologia cuvântului, *hardurgia* fiind o „fabrică de hârtie”, mare şi greu de stăpânit în toate ungherele sale foşnitoare, *Darul Ioanei* (2007; prefaţă de Daniel Cristea-Enache), noul roman al lui Stelian Ţurlea este, în mai multe sensuri, o hardughie romanescă. Nu doar fiindcă acoperă 522 de pagini şi manevrează abil zeci de personaje şi situaţii. Scris la 30 de ani, în 1976, şi dat la tipar la 60, în 2006, deja presupune o oarecare vechime a construcţiei, surpări de ziduri şi ochiuri de geam sparte sau afumate de vreme. Tot aşa, e de bănuit o revenire cu recondiţionări şi finisări, pentru a-l face perfect locuibil de cititorul de azi, altfel, măcar în câteva date, decât cel de la vremea scrierii cărţii. Absolvent de filologie şi filosofie, redactor de politică externă la revista *Lumea*, şef al departamentului de ştiri la Antena 1, apoi la ProTV, iar

din 2000, *senior editor* al *Ziarului de duminică*, Stelian Țurlea a debutat în 1980, cu *La nord şi la sud de Tejo*, şi a publicat mai multe romane, cărți pentru copii şi volume de publicistică. A traversat câteva decenii având rezervat un loc bun (şi riscant!) în chiar preajma spectacolului lumii. A acumulat, astfel, un material epic imens şi a dobândit deprinderea/ştiința de a face conexiuni imprevizibile între evenimente, personaje, gesturi. De a decanta direcții, nuanțe, textúri. Nu altfel procedează, încă în primele pagini, personajul: cu un pahar în mână, prefăcându-se că bea asemeni celor de față, se aşază

> „întotdeauna într-un loc de unde să poată cuprinde cu privirea tot ce se petrecea în încăpere, iar în spatele lui să nu se mai poată petrece alte întâmplări [...] se uita la ceilalți pe rând, cu mare atenție, nevăzut, neluat în seamă, netulburat de nimeni, ca şi cum le-ar fi văzut gândurile...”.

Bine receptat de critică –

> „un roman solid şi original, epic la modul polifonic şi cu adâncimi psihologice care aşteaptă să fie explorate” (Daniel Cristea-Enache); „inteligent şi captivant, are ritm şi un patetism sobru, de un desăvârşit bun-gust” (Alex Ştefănescu) –,

Darul Ioanei se cere străbătut cu răbdare de arpentor şi cercetat cu un instrumentar pe cât de bogat, pe atât de flexibil. Dan C. Mihăilescu, de pildă, copleşit de straturile şi palierele intersectate în roman, pune la bătaie toată istoria prozei europene a unui secol pentru a-i defini locul şi statura: identifică atingeri cu şi descendențe din psihologismul la modă în deceniul opt românesc, descoperă reminiscențe din Noul Roman francez, recunoaşte subiecte şi maniere interbelice. Lectura sa desfăşurată sugerează, în fond, capacitatea autorului de a cuprinde sub un singur acoperiş forfota diversității şi măsoară gradul de compatibilitate umană şi estetică pe care mai multele istorii subsumate îl ating.

Alcătuită din 9 *brâuri*, 7 *cercuri* şi 9 *cer*(c)*uri*, construcția are mai multe „aripi”. Una, situată în prim-plan, e scena prezentului şi conține relația de dublă oglindire dintre bătrâna doamnă Marga Pop şi tânărul ei chiriaş Andrei Vlădescu. Prin ei se amuşină şi se descriu, în splendide pagini în care arta detaliului şi autenticitatea limbajelor sunt remarcabile, două generații, două lumi, două „genuri”. O altă aripă, imediat colaterală, e cea a trecutului Margăi Pop. Aripă a semnelor memorative, a atmosferei, a

recursului întemeietor la rădăcini şi noime de altădată. Rememorările se petrec în singurătate, în încercarea de a încetini trecerea, dar şi în prezenţa tânărului ascultător, ele catalizând două existenţe şi furnizând suporturi apartenenţei. Pe o latură oarecum paralelă se înalţă edificiul iubirilor succesive ale lui Andrei Vlădescu. Poveşti de cuceritor oarecum abulic, superficial. Album al unui colecţionar neglijent şi vanitos, în egală măsură, însă expus ochilor cititorului cu destule savori senzuale şi ingrediente picante. O aripă consistentă şi greoaie e plină până la refuz cu viaţa de redacţie din vremea comunismului. O faună pestriţă, pe cât de detaliat inventariată, pe atât de schematică, nuanţele analizei stând cot la cot cu locuri comune şi îngroşări de fabulă. Culisele năvălesc în scenă tulburând jocul actorilor, scena e rulantă după ritmuri imprevizibile, derizoriul şi dramaticul îşi dau brânci în pagină, aparenţele înăbuşă esenţa, înfruntările sunt când tragice, când groteşti, într-un dosar al epocii plin de dovezi contradictorii şi de file rătăcite ori încopciate alandala, perfectă sugestie a „procesului” care se amână. O aripă oarecum autonomă este povestea de dragoste cu Ioana Sandi, mai degrabă o metaforă a vieţii şi a iubirii, contrapunctând tema nu neapărat centrală, cât stăruitoare a morţii, a vieţii ca aşteptare înfiorată. Între aripile edificiului romanesc se deschid culoare înguste, întortocheate, se ivesc firide, pereţi falşi, tuneluri secrete. Lectura înaintează tensionat, ispitită şi hărţuită de perspectivele deschise de-o parte şi de alta, deasupra ori dedesubtul drumului principal.

Nu întâmplător, romanul are drept repere esenţiale mai multe variante ale aceluiaşi motiv: *casa*, *acasa*. Pe cale de consecinţă, privirea auctorială îşi va exersa cu precădere virtuţile feminine. În primul cerc, deja, pe lângă diferitele începuturi de roman propuse, se aruncă şi o nadă. Reţin segmentul cu

> „e primul lucru grav pe care l-am învăţat, dar foarte târziu, când îmi era aproape nefolositor: un bărbat e un fel de alibi pentru o femeie”. Căci „o femeie singură nu înseamnă nimic. Nici un bărbat singur. Numai că pe el nimeni nu-l urmăreşte interogator cu privirea, nimeni nu-i critică purtările, nimeni nu-i zgândăre singurătatea, nimeni nu-l condamnă”.

În relaţia bătrânei doamne cu chiriaşul ei cel tânăr, toate detaliile sunt înregistrate cu un ochi sensibil la nuanţe, feminin. Rolul bătrânei doamne e jucat perfect de autor, parcă mai apropriat decât al bărbatului. pagina e

doldora de mici detalii semnificative gen „patul îngust în care își petrecea nopțile” care spun totul despre insomnii prelungi, despre odihna precară, despre o anume economie de viață. Femeia (își) spune povestea care o înduioşează cel mai tare, aceea a *casei-de-odinioară* pe care o poate vedea din balconul apartamentului „printre acoperişuri, ziduri şi frunziş”. Lucrând în principal cu datele memoriei, „sub-lumea atmosferei” (cum o numea Mariana Neț) pretinde înstrăinarea – temporară – de un prezent indirect, dar net repulsat, eşuat în gesturi mecanice, convenționale, demontate cu voce albă. Prezentul este aici nu atât *exilul* în apartamentul de bloc, cât iminența greu de ignorat a morții. Extenuată în exercițiul rememorării, bătrâna înregistrează un sentiment general-uman, al singurătății funciare, dar şi unul „cosmic”:

> „îşi mijea ochii, încercând să distingă şi luminițe mai îndepărtate, o lasă privirile, semn rău. Respiră adânc, ținându-şi cu palmele amândouă umerii reci, treci înapoi în pat înainte să începi să dârdâi! Acoperită până sub nas cu plapuma, ghemuită să se încălzească, înțelegea că se afla în ore târzii de noapte într-un pat, ca tot omul, într-o casă ca oricare alta, i s-o fi părând ei pustie, dar câte n-or fi fiind absolut la fel în miez de noapte?”.

Nevoia de a spune o poveste despre existența sa obişnuită devine imperioasă şi îşi arogă datorii comunitare, de martor şi călăuză: lucrurile trebuie spuse ca să fie învățătură de minte şi

> „măcar câțiva, oricât de puțini ar fi, să meargă mai departe înțelegând şi trăindu-şi mărunțişurile cu demnitate.” „Viața e făcută din mărunțişuri şi numai ele, adunate laolaltă, dau sensul...”

Fiorul morții şi golul insuportabil de după sunt descrise cu o săftoasă artă a detaliului. Apropierea/amenințarea morții e imaginată/vizualizată ca şir de încăperi cu pereți de sticlă, culoare nesfârşite, întunecoase şi strâmte, jocuri de siluete cenuşii, brusc luminate, tăceri şi zgomote asurzitoare. Viața e locuire bogată şi temporară a unor „încăperi”, moartea nu poate fi decât părăsirea lor, una câte una. Povestea e plină de sevă fiindcă e lăsată în voia ei şi a amintirilor, imitând perfect ritmul capricios al acestora. Aşteptarea morții e cea care impune şi explică avalanşa rememorărilor. Importanța morții e neîndoielnică, pentru că ea se întâmplă o singură dată şi definitiv. Clipele retrăite speră, însă, să prelungească drumul ultim, să-l amâne.

Desuet, cotropit de plante agăţătoare şi de tabieturi, trecutul este „mai bun" fiindcă acceptă atributul veşniciei. În scufundările memorative ale bătrânei „reminiscenţele" prezentului sunt evocate în treacăt, doar pentru a cataliza „efectul de mit" (Irina Bădescu) al trecutului rememorat. Iminenţa dispariţiei declanşează febrile tentative de conservare a ultimelor relicve. Trucul şeherezadic e instrumentul la care recurge omul sub ameninţarea morţii, iar salvarea e sperată prin povestea fără sfârşit a deja-trăitului:

> „singurul lucru de care s-a temut întotdeauna şi pe care mintea ei n-a reuşit să-l stăpânească şi să-l înţeleagă a fost moartea. Trăind, de aceea, cu frenezie, dorind să-şi umple mâinile, mintea, inima cu de toate – lecturi, vizite, spectacole, idei, oameni, flori – ca şi cum mâine i s-ar fi arătat, pe neaşteptate, capătul. Iar acum aşteptarea asta ajunsese la paroxism".

Numai cei vii pot povesti, aşadar atâta vreme cât povestea se deapănă, moartea e ţinută la distanţă. „Încă sunt" e descoperirea supremă.

> „Nu să aştepţi sfârşitul, ci să-l accepţi"

e marea lecţie subtextuală. Mai mult, asemenea personajelor camilpetresciene, dar nu numai, bătrâna află că trecutul e infinit remaniabil:

> „refacerea din lăuntrul omului, pentru că, orice aş gândi, o fac cu mintea şi cu experienţa mea de acum, iar astea mă influenţează în felul în care privesc fapte foarte vechi, nu să le schimb, Doamne fereşte!, dar adaug o nuanţă sau trec peste o nuanţă sau exagerez o latură ce nu părea deloc semnificativă la vremea respectivă şi înregistrez imaginea faptului astfel văzut, cu uşoara, poate chiar inevitabila modificare datorată nuanţei; iar după un timp nu mai rechem imaginea iniţială, ci pe cea uşor modificată, e mai proaspătă, e mai aproape de mine, poate inconştient îmi convine – trecutul e aşa cum îl văd prin imaginea asta, care, la rându-i, poate fi tot imperceptibil modificată, şi cine ar mai spune, după un şir de astfel de modificări, unde-i adevărul?".

Mai multele planuri de vieţi povestite se întretaie sub semnul ficţiunii mai puternice ca realitatea, căci povestea poate face abstracţie de adevăr şi îl poate înlocui, în cele din urmă. Din această perspectivă privite lucrurile, nu se întâmplă niciodată nimic, „toate continuă", nu întâmplările sunt esenţiale, ci *aşteptarea* lor provocată prin verbalizări tot mai stufoase.

Ziaristul Andrei Vlădescu, personaj demn de Holban, de Vinea, de Mihăescu, cu ingrediente din romanele obsedantului deceniu, cu ceva din *Dimineața pierdută*, dar şi din proza Mariei Luiza Cristescu, are chipul reconstituit din planuri schimbătoare, dependente de oglinda în care se priveşte ori de care se lasă privit:

> „există în jurul lui lucruri care îl absorb, îl cheamă, îl deformează, îl împiedică să fie el însuşi, îl obligă să fie nesincer".

Vocile sale sunt şi ele mai multe, modulate pe contexte şi interese trecătoare. Colecția de iubiri îi fragmentează portretul, în el locuind câțiva *alteri* în conflict: donjuanul apatic şi leneş încântat de sine, etalându-şi cuceririle în fişe sumare, „ca un foc de artificii scânteietor şi plin de farmec"; îndrăgostitul de Ioana Sandi, cu frământări holbaneşti („Părăsindu-te, femeia asta ți-a făcut un mare bine. Un om complet trebuie să ştie şi gustul înfrângerii. Ți-a făcut un dar, înțelegi? Unii îl primesc prea devreme şi nu-l înțeleg. Alții nu-l primesc niciodată. Un dar venit la timp. Acum eşti întreg, ştii exact măsura lucrurilor"); ziaristul prins în insolubile probleme etice, cu accente de roman cavaleresc, dar şi cu eşuări în mici secvențe kafkiene; tânărul chiriaş experimentând sentimente filiale şi variante ale compasiunii. Această din urmă ipostază are finețea detaliilor pe care punerea față în față cu bătrâna doamnă o impune şi o favorizează. Pe de altă parte, povestea despre Andrei Vlădescu, inserată în carte prin una dintre vocile naratoare, reconstituie de la începuturi o biografie construită pe *tânjire.* O sarabandă de

> „stări şi dorințe vagi şi schimbătoare de la o zi la alta, rămase într-o ceață permanentă",

în aşteptarea cuvintelor potrivite să le îmbrace şi să le dezvăluie celorlalți.

Aproape de ieşirea din roman, o inscripție:

> „Bătrâna doamnă îi spusese că două experiențe – credea ea – ar fi identice în lume: iubirea şi moartea. Din amândouă cel care le încearcă iese un altul, modificat".

Atâta doar că din experiența morții nu se iese decât prin povestea celuilalt. Prin minciuna romanescă:

> „Nu-i nimic adevărat, şi, totuşi e ca şi cum ar fi. deci este".

Trei femei (2010). Prozatorul Stelian Țurlea a avut mereu rezervat, ca jurnalist de marcă, un loc bun (şi riscant!) în chiar coasta *comèdiei* umane. A întâlnit o faună pestriță şi nestatornică şi a învățat să descifreze rapid conexiuni ascunse, contexte şi subtexte. Ca şi în *Darul Ioanei*, cursorul epic e plimbat liber pe axa temporală, cu paranteze, reveniri şi aparteuri, cu o artă specială de a întreține interesul cititorului, un pic „troglodit" chiar şi în ipostazele sale cele mai selecte. Poveştile palpitante, fie ele şi vag ticluite ori întoarse uşor din condei, se înlănțuie într-o organizare sumară. Fiind

> „o poveste care ar putea fi adevărată, în care trei generații de femei poartă pe umeri vina celei dinainte",

capitolele, trei, se vor numi, simplu: Anca, Irina, Vitoria.

> „Viața e făcută din mărunțişuri şi numai ele, adunate laolaltă, dau sensul...", de aceea, eroinele aduc cu ele „măruntele zbateri de fiecare zi şi puterea lor de a îndura".

Destinele lor acoperă câteva bune decenii de istorie a societății româneşti şi sunt parcurse alert, de un maestru al reportajului şi al fiziologiei, cu detalii care relativizează şi pun în cheie umană multe dintre „marile evenimente". Morala e cea a mâinii omeneşti neştiute din culisele Istoriei cu majusculă. Sentimente omeneşti – bune, dar mai ales rele, mai active şi mai fertile epic decât celelalte în toate vremurile: invidie, ură, lăcomie, duplicitate etc. – trag sfori nevăzute şi se dovedesc vinovate de aproape tot ce se întâmplă. Un concentrat de accidente, catastrofe, şi răsturnări de situație, cu trădări, înfieri şi mari iubiri, toate salvate din melodramă grație aerului neimplicat şi provizoriu cu care sunt introduse şi subțirimii temeiurilor psihologice. Ficțiunea poate face oricând abstracție de adevăr şi îl poate chiar înlocui. Acte, gesturi, fiziologii, dar mai ales *relații* se fac şi se desfac cu nepăsare frenetică, în gamă derizorie şi trecător-dramatică precum în viață.

Suspansul e întreținut abil (de altfel, Stelian Țurlea scrie şi bune, curate, alerte şi subtile romane polițiste). La tot pasul, se lămuresc mistere, capătă sens mai vechi „poveşti aiuritoare" şi sunt contrazise cele tradiționale. În schema strânsă a derulărilor epice, intervin paranteze dezinvolte, gen amintiri din armată ori din studenție, cu un ton uşor, de gaşcă, evocând lucruri „fabuloase" şi „de pomină" („erau vremuri pe care aveau să şi le amintească cu uimire" – vezi, de pildă, lunga secvență despre Vama Veche,

dar şi, până la un punct, cea cu Piața Universității). Personaje inventate se mişcă printre nenumărate personaje reale, cu nume propriu şi evoluție consacrată de istoria nescrisă. Din nou, o carte deschisă în care „toate continuă”.

un cristian[64]

viața-moartea pe viu. „Zațul epocii depus în amintirea unui copil”. Aşa îşi prezenta Bogdan Lipcanu cartea de poezie *Fuck Tense.* Nu întâmplător, apărută la *Casa de pariuri literare* a lui un cristian. O tânără editură în plină expansiune. Şi tot nu întâmplător, provoacă acesta din urmă un interviu cu autorul.

> „Nu doar poezie. Sau cu mult mai mult decât o amintire. Depinde cum privim lucrurile. Un remember ca un joc de marocco […] «ascuțit» la ambele capete”,

spune un cristian şi întreabă, ştiind dinainte răspunsul: de cine să ne temem – „de nostalgia reactivată sau de răul filmului?” Bogdan Lipcanu (*Era* – „Era un joc, Marocco, / Da’ era greu de găsit”, zice un poem al său de atmosferă condensată) răspunde:

> „N-avem ce face, uneori ne iubim viața. Cicatricile se transformă în imagini, există în noi mereu un martor care priveşte”.

Una dintre calitățile esențiale ale celor două cărți (a lui un cristian se numeşte *Morții mă-tii*; n-are a face, deocamdată, că e vorba de poezie cu „întâmplări” sau de proză cadențată adesea poematic, amândouă – vitrine cu cioburi de trecut) este aceea că ocolesc, cu o gesticulație de un firesc aproape insuportabil, atât retorica lamentației, cât şi scrisul demascator, ideologizat. Nu despre nostalgie e vorba aici şi nicidecum de neutralitate şi indiferență. În ambele cărți (mai pot fi adăugate aici şi fragmente din *Noapte bună, copii!*, a lui Radu Pavel Gheo, sau *Băiuțeii* fraților Florian), aceeaşi dorință şi aceeaşi capacitate de a privi trecutul – cu un efort de verificare atentă şi nuanțată, eliberată de prejudecăți – ca parcurs neapărat

valorant la nivel de individ. Aceşti scriitori ştiu că trecuturile sunt multe, toate personalizate, mărunte şi ireconciliabile, dar şi încărcate de o atmosferă ținând de existența omului sub vremi şi oameni, nu neapărat sub ideologii. Existența individuală se petrece în circumstanțe şi sub condiționări diverse, iar Istoria cu majusculă are întotdeauna intermitențe şi e, şi ea, ascuțită la ambele capete. Legile conviețuirii şi ale supraviețuirii funcționează fluctuant şi implacabil în orice societate, compromisul e instrument privilegiat al relațiilor sociale, iar oportunismul, fața lui interesată. Ei mai ştiu şi că, mai ales în vremuri tulburi (adică mai mereu…), resuscitarea poveştii legitimatoare e necesară. Literatura ca *reprezentare identitară* (cum o defineşte Sanda Cordoş) nu pretinde exclusiv întreținerea neîncrederii, a derutei, a marginalității şi obligația de a conserva trecutul în stadiul de culpă fără şansa grațierii. Trecutul trebuie lăsat „să treacă” prin asumare lucidă, memoria nu poate fi şi nu este exclusiv neagră – despre copilăria în comunism se poate scrie şi râzând. Fiindcă orice copil, indiferent de regimul în care deschide ochii spre lume, va avea de răspuns la aceleaşi insolubile eterne întrebări: ce e viața şi ce e moartea, de ce se întâmplă un lucru aşa şi nu altminteri, de ce răsare soarele, de ce trebuie să dormi după-amiază, ce e prietenia (iată întrebarea în varianta lapidar-filosofică a lui Lipcanu: „…Şi mă gândeam. / Bun, şi dacă am deveni prieteni? / În extraordinara ipoteză în care am deveni prieteni, / ce am face? / Am merge la cofetărie, am mânca o prăjitură / şi, după aia, ce-am face după aia, / ce-am face toată viața? / Am sta aşa?”), dar sexul şi iubirea?

Revenind la *Morții mă-tii*, romanul lui un cristian (casa de pariuri literare, 2012, 316 pagini – „Aşa-s eu, când mi se pune pata. Cu cartea asta, la fel. Din momentul în care mi-am dat seama că nu pot să nu o scriu, am început-o. Şi, la naiba, oricât am tras de ea şi-am lăsat-o să zacă, m-a păcălit şi s-a scris singură. Trebuie să pun cumva capacul şi să scot afară sicriul, ducă-se unde s-o duce, dar să nu mai țin mortul la vedere, să-l îngrop măcar într-un cimitir de cărți cartonate”) îşi joacă abil cărțile: pe față, dar cu infinite trucuri de prestidigitator. Cartea copilăriei se intersectează cu reflecțiile ludic-ironice ale maturului („Pot spune aproape orice despre mine cam la orice vârstă. Cred că nu m-am schimbat cu nimic. N-am cine ştie ce de spus, de fapt, cred că nici nu am spus nimic. Doar o umbră de groază care mi s-ar citi pe față dacă mi-aş da jos gluga protectoare şi n-aş poza din profil. Facem pariu? Pe ce facem pariu că-ți vărs acuma-n pagină orice

vârstă. Alege! 10 ani?"), persoana întâi şi a treia îşi trec ştacheta una alteia fără să semnalizeze, scriitorul se ițeşte de după cortină de câte ori crede că ar putea distorsiona cu miez cursul narațiunii:

> „o nevoie ostentativ precoce de a mă abate de la drumul scurt" plus „o dorință de a găsi… alternative, refugii, subversiuni".

De o naturalețe fără perdea (limbajul frust, extrem-buruienos ține de inocență şi de bravada vârstelor tinere, însă revine şi în recidivări târzii şi furios-neputincioase, căci viața-moartea nu se grăbeşte să-şi reveleze sensul şi rostul), dar şi livresc cât încape („Sunt un cristian şi literatura română scrie pe mine"), naratorul întrerupe rememorarea cu un fel de aparteuri rezumative despre proiectul de sine şi despre actualizarea lui:

> „aveam program de citit Shakespeare, Dante (din care nu înțelegeam mai nimic), Dostoievski («Ce faci, Cristi?». «Stau cu Feodor la masă, tataie». «Cine-i ăsta?». «Dostoievski, băi, tataie. Cel mai mare scriitor din toate timpurile. Prietenul meu, cine dracu' să fie?») sau Cehov (pe francezi îi programasem în primul trimestru al anului şcolar, până la vacanța de iarnă, iar americanii până-n primăvară, nemții-ntr-a zecea, că sud-americani erau doar fotbaliştii)".

Dacă trebuie „să faci ceva în viață", iar instrucțiunile maturilor întârzie, improvizezi –

> „Dacă până la 30 o să cunosc personal toți scriitorii români pe care îi ai tu în bibliotecă e bine? […] Crezi că s-ar pune că am făcut ceva în viață?".

Improvizația numeşte însăşi textura colorată, nesigură şi palpitantă a oricărei vieți omeneşti în creştere şi descreştere.

Excelentă, din perspectiva ştiinței precoce a morții, cartea lui un cristian. Problema e buchisită de personajele-copii cu toată paleta de reacții a omului muritor – spaimă, neînțelegere, încercare de ținere sub control prin ritualuri şi reguli inventate anume, subterfugii. Explicațiile adulților sunt resemnări, tabuuri asumate şi, câteodată, haz de necaz. Ingenuitatea, însă, pune degetul pe rană, stârnind „cadavrul din debara" al comunității, dar fără alt câştig, desigur, decât cel al repunerii în chestiune:

„«De ce ți-e frică de morți?… Ce fel de bărbat eşti tu dacă ți-e frică de morți?»; «Da' de ce să nu moară numai tataia şi mamă-ta? Cu mă-ta-mare şi cu tac-tu ce facem?» «Pe ei lasă-i să moară, ei nu cred că mi-e frică!" «Nu mai vorbi aşa, că e păcat. S-au obişnuit cu morții, atâta tot. […] Da' uite ce e, nepoate, pe morții mă-tii o să-i prinzi toți»; […] Măiță era însă şi mai mică. Şi sigur într-o zi ne va da peste nas. Gâgâlicea să ne mănânce nouă coliva? Nu şi nu! […] «Dac-o calcă maşina, scăpăm de maimuțică!» – spera Aurică […] La scurt timp, nici trei săptămâni, Măiță-şi găsi sfârşitul într-un accident de maşină din care taică-su, al doilea frate al mamei, scăpă ca prin minune. […] Am trăit, pe scurt, o mare confuzie […] Moartea mogâldeței ne-a dat complet peste cap. Şi insistent, Aurică a întrebat-o pe mă-sa dacă mamaia mică va muri înaintea lui tataia. «De unde să ştiu?» «E născută prima!» «Şi?» «Şi cine se naşte mai târziu trăieşte mai mult.» «Prostii din astea vă-nvață pe voi la şcoală?»; Speriat că nu ar fi chiar cum credeam noi, ne comunică într-o seară că cică «fiecare trăieşte cât i-e scris». Dar «unde scrie» şi «cu ce» şi «cine scrie» n-a putut afla nici unul dintre noi".

Pentru comunitate, trecerea mortului e o sărbătoare, „o repetiție cu public", dar nu neapărat o gândire a morții mai competentă decât a copilului („nu vreau să mă gândesc la moarte, pentru că nu ştiu cum să mă gândesc la moarte"). Mai târziu, moartea tatălui e amănunțită exasperant, ca derulată cu încetinitorul, cu emoție, cu distanță şi cu obidă oarbă, fără ca sensurile să iasă la suprafață („Mortăciunea arăta brici. Scheletul căpătase iarăşi forme în costumul preferat. […] Mortul, îmbrăcat aşa, cu ochii întredeschişi, arăta, într-un final, a om. Iar în sicriu va cântări greu în ochii tuturor, fără îndoială"). Spaima de moarte capătă acute când mama e cea vizată („*mi-e o frică să nu mă trezesc într-o zi că o sun cine ştie de pe unde… şi nu mai răspunde nimeni, NIMENI, Pe dracu!*"), iar moartea bunicului stârneşte primele semne de revoltă, de furie („morții mă-sii de treabă, […] de viață şi de moarte şi de nu mai ştiu eu ce!").

Căci romanul lui un cristian e şi unul al furiei. O furie existențială, hrănindu-se din neputința de a păstra echilibrul între mai multele vârste şi ipostaze şi de a găsi, în cele din urmă, un răspuns:

„Doar frica i se citeşte pe față. Îți poți da seama fără mare bătaie de cap. Ca mulți şoimi ai patriei din generația lui reținută, ascultătoare, atent răbdătoare, îşi lipeşte nasul de sticlă. Frica. Acel *spus la tovarăşa* pentru că doar a mimat imnul, pâra colegului de clasă pentru floarea din banca Monicăi, palma plină de cretă a pedagogului pentru o temă nefăcută, pedeapsa celor de-acasă pentru banii cheltuiți aiurea pe viniluri. Frica.

> Tâgâdâm. Acel *nu eşti bun la nimic, stai la rând, nu intra în faţă, hai să-l angajăm, că tacsu-i mort, ce dracu…* Şi restul”.

Partea a doua, *Micul Ftiriadi*, are drept motto o secvenţă din Caragiale (*Un pedagog de şcoală nouă*) nu doar fiindcă e vorba de jocul de societate care dereglează rosturile şcolii. Bătaia e mai lungă, ea trimite la toate situaţiile în care ţi se „dictează” de către oameni care se complac în sistemul comod al dictărilor în lanţ căci scutesc de gândul activ, cu mintea proprie. Anii de şcoală, de cămin studenţesc sau cei de armată sunt reînviaţi în mitralieri de scurte fragmente colorate, cu o melodie strident dodecafonică în fundal, disonantă şi dizarmonică. Desenul e violent, caricatural, excesiv, glumele sunt groase, răzbunătoare, îndrăznelile de adolescenţi acneici deghizează în scabros nemulţumirile şi frustrările, bravează. Ici-acolo, inserţii de documente oficiale – secvenţele din cuvântări de partid sunt transcrise nu neapărat ca explicaţii, ci ca fundaluri gri ale neputincioasei zbateri umane ori ca prilejuri pentru paranteze comice („Glume făceam destule, că n-aveam altă treabă”), cu umorul atoatevindecător al epocii:

> „România s-a transformat dintr-o ţară slab dezvoltată într-o ţară industrial-agrară în plină dezvoltare, pe baza celor mai noi cuceriri ale ştiinţei şi tehnicii, ale cunoaşterii umane în general, cu un nivel de bunăstare tot mai ridicat pentru întregul popor. «Boancă, dă-mi un exemplu prin care putem identifica creşterea nivelului de bunăstare. Ce te uiţi ca viţelul?» «Anul acesta am mâncat patru banane şi anul trecut am mâncat două»”.

Partea a treia, *Necrologul*, măreşte turaţia secvenţelor şi diversitatea lor incongruentă şi impenetrabilă, evocând şi perioada fracturistă a prozatorului:

> „Proza fracturistă trebuie să fie una a nebuniei şi/sau a inocenţei infantile. Ruperea dintre eu şi rest, dintre înconjurat şi înconjurător, duce în final la fracturarea sinelui”,

spune un citat din Ionuţ Chiva – *Fracturismul în proză*. Fragmentele nu mai ţin neapărat să consteleze. Partea a patra, *Puştisme din alte vremi*, şi a cincea, *In the Army*, oscilează galopant între

> „Am visat mereu să am forţa cuvintelor, să pot face orice numai «din cuvinte»” şi „dă-le-n mă-sa de cuvinte”.

Povestirea e hărțuită de invective, instrumentarul erotico-sexual devine garnitura redundantă şi, deci, fadă a fiecărui enunț, e o supapă reflexă la tensiuni de tot soiul, excrementele sunt valuta forte a contractului social. *Înainte* şi *după* nu diferențiază net starea de lucruri. Bilanțul adultului e dezola(n)t:

> „Între prima lecție de engleză („My name is Cristi Cosma") şi ziua de azi, nimic care să mă lămurească ce caut aici. Nimic din care să găsesc un răspuns cât de cât, nu să mă tragă cineva de mânecă şi să-mi vândă gogoşi!"

şi

> „Nu mă pot obişnui cu schimbările. Totul e cu *înainte* şi *după*, totul e cu aşa cum a fost când şi aşa cum s- a hotărât să fie. Pe vremea *lui* şi *după* el. Atunci şi de atunci. Când sunt cu el, totul e pe stil vechi, când nu mai *sunt*, povestea s-a tâmpit şi-o ia singură la vale, fără să mai conteze. Îmi pun rama de rezervă pe ochi şi mă întreb: ce mai *sunt*, după ce nu mai sunt cu ei? Nu mai pot face diferențele, nici măcar calcula. Văd multiplu, cu câte patru zerouri. O viață de carton, identități multiple, măşti inutile. Ca să ce? Să uit? Să sublimez? Să mă justific? E simplu, ce tot atâtea calcule şi artificii? Patru morți sunt tăiați de pe listă. Trei îi ştim, care e al patrulea?"

Dincolo de infantilizarea furioasă la care apartenențele-limitative – de familie, societate, geografie şi oră istorică – supun ființa, mesajul cărții rămâne oarecum tonic, mai ales dacă nu uităm proiectele în care se angajează, entuziast şi cu o seriozitate impresionantă, autorul.

Horia Ursu[65]

Asediul Vienei sau despre farmecul autohton al interpretării. Romanul lui Horia Ursu *Asediul Vienei* a fost distins cu Premiul *Cartea Anului 2007* de Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor, Premiul pentru proză al revistei *Observator Cultural*, Premiul revistei *Tribuna* pentru cel mai bun roman publicat în 2007 şi Premiul pentru proză al Uniunii Scriitorilor din România. Absolvent al Literelor clujene, H.U. (n. 1948) a debutat în

volumul colectiv *Debut ’86* la Cartea Românească. A mai publicat doar *Anotimpurile după Zenovie*, 1988, reluate în *Anotimpurile după Zenovie şi alte proze*, 2001. Este prezent în volumul *Generația ’80 în proza scurtă*, 1998.

Aş spune de la început că nu avem de-a face cu o „nouă scriitură” decât în sensul în care orice carte bună e „nouă” – fără nuanță personală şi diferență specifică nu ar fi luată serios în seamă. Noutatea cărții e absolută şi relativă în doze egale, cum se întâmplă îndeobşte cu literatura bună. Surpriza mărturisită unanim de critica literară vorbeşte, de fapt, despre o anume „esență” a receptării, indiferentă la mode şi experimente, grație căreia istoria literaturii nu e simplă galerie de mumii prăfuite. E vorba, aşadar, de racordarea netă la proza de bună, rezistentă calitate, cea care nu se poate lipsi de *povestire* (fie şi pe buza prăpastiei) şi ține aproape de istorie, psihologie, sociologie. Prin urmare, *seria* în care se înscrie cartea e lungă şi lată. *Asediul Vienei* nu e nicidecum o apariție suspendată nici în scrisul autorului, nici în sfera mai largă a scrisului românesc cu deschidere universală (fie ea, această deschidere, şi neomologată...). Se leagă de propriile proze zenoviene, dar şi de cel mai bun şi mai rezistent miez al prozei optzeciste.

Aş putea imagina un scenariu pentru a explica (deşi nu cred că e nevoie de explicații) mereu pomenita lungă tăcere a prozatorului. Horia Ursu debutează la Cartea Românească în volum colectiv, în 1986. Scrie cam deodată cu „desantiştii”, dar păstrează o distanță prevenitoare de experimentele şi jocurile lor textual(ist)e. El, ardeleanul, nu se regăseşte până la capăt *acolo*. O secvență din roman poate fi citită ca o discretă mărturisire: „la urma urmei, textul era chiar bine scris, se vedea mâna unui profesionist, nu era zgomotos, gălăgios, sclipicios ca o ploaie de licurici, ca o proză deşteaptă, ci echilibrat, subtil ironic, incitant, tranchilizant prin oferta sa generoasă, un umor negru de cea mai bună calitate: negrul e, se ştie, nu doar culoarea anului, ci şi a secolului pe cale de a se încheia”. Proza „deşteaptă” nu-l atrage decât în interstiții fine care să nu tulbure echilibrul. Mai degrabă l-ar fi putut interesa povestirile din *Personaje de rezervă*, cartea lui Ion Cristoiu din 1985, ori *Caravana cinematografică* a lui Groşan, adică o direcție anume a prozei scurte româneşti, cu rădăcini în *Întâlnirea din pământuri* a lui Marin Preda sau, şi mai adânc, în nuvelele şi povestirile lui Caragiale. O manieră *cinematografică* de a face proză ca la Horia Pătraşcu, Nicolae Velea sau Gabriela Adameşteanu, sensibilă la

cantitatea de imagine semnificantă şi semnificativă pe care măruntul gest diurn o poate încăpea. Acea „demontare răbdurie" a mecanismelor realului despre care vorbea C. Regman apropiindu-şi adolescenţii lui Velea.

Existenţa este, în esenţa ei cea mai intimă şi mai „umană", naratologică. Există doar un fapt transcriptibil prin cuvânt, rostit, ridicat la rangul de istori(sir)e. Prozatorii „textualişti" luau asupră-le sarcina de a umaniza, prin acţiuni de şoc, Textul. Substanţa multor secvenţe din *Asediul Vienei* – sau mai degrabă un anume *ison* – e asemănătoare, nu însă şi atitudinea. Horia Ursu pare să fi aşteptat ca lumea să se aşeze şi să reacţioneze din nou la farmecul povestirii, la umorul fin, la ironia cu bătaie lungă. „Întâmplări mărunte, sensuri pe măsură" se constituie ca instrument de răspuns la un chestionar la zi al fiinţei, pe un fundal de discretă/prefăcută jovialitate, de ironie bonomă sub masca unei obiectivităţi în răspăr, de o imparţialitate implicată în stare să împingă totul în parabolă şi mit. Povestirile alcătuitoare sunt microscenarii de o simbolistică densă, demonstraţii ale ştiinţei privirii regizorale de a sugera infinit în subtexte abile. Asistate de narator (autorul însuşi ţinând foarte aproape cu inserţii de un farmec „autohton" al interpretării – cum îşi intitulase cele câteva fragmente publicate în 1996, în *Vatra* –, cu enciclopedia personală şi „zonală" în alertă şi cu firele jucate inteligent în culise), personajele povestesc, scriu lungi scrisori, citesc manuscrise, angrenate într-o panoramă naratoare, veritabil tratat de existenţă „povestitoare" într-o largă orchestraţie a vocilor şi registrelor, împinse uneori până la grotesc, cu tuşe de un tragism adânc căci minor, în stare să înfioare prin „adevărul" omenesc pe care îl demască. Nu o insolitare a realului prin tehnici ficţionale, ci insolitare a ficţiunii însăşi prin recursul la recuzite „reale", de o exactitate a gestului omenesc şi scriptural suprareală. Râsul, adesea galben, se declanşează mereu în subsolul construcţiei epice, etajele superioare îşi păstrează nealterată sobrietatea enunţului, imparţialitatea.

Lucrat în stil tapiserie-colaj, fiecare timp al ritmului epic este o răscruce de o libertate în stare să pună totul sub semnul ambiguului şi derizoriului. Cotidianul, privit cu răbdarea lui John Cheever şi cu umorul lui Karel Åapek, este un catalizator de nelinişti şi spaime. Horia Ursu a învăţat meserie şi la curtea unor Gogol şi Bulgakov, nu-i nici o îndoială. Date concrete, pedante, de stare civilă, nume, adrese, profesiuni, locuri sunt proiectate într-un cadru dilatat până la absurd de perspectiva obiectiv-halucinatorie a autorului-spectator. E o *Reconstituire* în seama unor *semne*

memorative extrase propriei biografii, dar şi a unora ținând de un *spațiu* mai larg şi un *timp* al tuturor. Minuția desenului este absolut remarcabilă. Fraza exploatează nuanțe, lumini, umbre, volume, distanțe. Realismul stringent este tulburat, adâncit printr-o discretă infuzie de fantastic.

Dar mai are un atú acest roman, dincolo de excepționala artă a povestirii prevestitoare. Exploatează până la detaliu „atmosfera de amurg" a unei zone, cum spune Farkas Jenö pe coperta IV. Însă nu despre „momentul dezagregării caracterului ei de Zwischeneuropa" este vorba, ci de perpetuarea blând crizică a lumii *dintre Europe*. Şi nu cu „oboseala evidentă a postmodernismelor" polemizează în subsidiar autorul – căci avem a face cu prelungirea şi asumarea lor *aşezată* –, ci cu oboseala fără leac a unui spațiu funciarmente *marginal*. Chiar dacă nu trimite decât la o hartă veche cu care îşi „mobilează" un personaj locuința, *aşezarea* după care tânjesc personajele e veche, interioară, destinală. Nu neapărat de regimuri a fost spulberată, ci de Istoria în sens larg care *macină*. Alex Goldiş vorbea despre „mitologie fabuloasă a periferiei în general, dar şi parabolă tragi-comică". E vorba despre o marginalitate multiplă, încolțită. *Zwischeneuropa* e teritoriul hărțuit între trei (chiar patru) imperii, zona de răscruce mereu disputată şi disputabilă, *între* Puteri şi lipsită de putere. Un loc în care absurdul e la ordinea zilei („Românul [zwischeneuropeanul, aş completa] învață repede şi înțelege mai bine decât orice lucrurile pe care nu le cunoaşte") şi, cum ar spune Paul Watzlavick, cotidianul e cel mai greu de traversat, dar şi singurul care poate conta. Multietnicitate, fragmentare, amalgam sunt ingredientele acestui spațiu de răspântie în care, tocmai fiindcă totul *trece*, *aşezarea* are preț:

> „Arbatul chesaro-crăiesc, unde fiecare lucru îşi are povestea sa şi unde nimic nu e mai poetic decât a fi punctual, corect, protocolar, eficient, demn, serios".

Adriana Bittel are dreptate – e vorba despre

> „ştiința construcției unei lumi complete, distilând cu încetineală, într-o dispersare calculată, elementele unui subiect – Transilvania".

Exact descrisă şi

> „virtuozitatea cu care foloseşte toate registrele narative, de la comic la tragic, de la poetic la burlesc, de la realism la fantastic".

Romanul îşi recuperează „tărăgănarea” şi diversitatea. Ioan Es. Pop reține maniera în care romanul acesta

> „îşi soarbe grandoarea din pâlpâirea oamenilor, lucrurilor şi întâmplărilor mici”,

dar şi „prezența” puternică a *absențelor*. Golurilor din ultimele decenii – golul germanic, golul iudaic – li se adaugă, odată cu Europa unită, un gol politic, „golul estic.” Caracterul de *Zwischeneuropa* se acutizează cu urmări deocamdată imprevizibile:

> „Nu se schimbase nimic, dar nimic nu era ca odinioară”.

Refrene firave ale destrămării se pot citi la tot pasul:

> „n-o să mai ştim pe ce lume suntem”; „mersul în doi peri, ce parcă nici nu te duce, nici nu te aduce”; „cine se smulge din cercul acesta va avea viitor sau, mă rog, ceva acolo – o linie dreaptă în față, sau frântă, pe alocuri, chiar o spirală sau o serpentină, ca Gutinul sau Gutâiul...”, până la imaginea sumbră a locuirii ca „într-un mormânt cu vedere spre viață”.

Deşi cutare personaj

> „trăia urându-şi cu înverşunare trecutul. Un trecut mărunt, de om mărunt, oarecare...”, iar o anume gesticulație „îi crea iluzia întoarcerii într-un loc în care practic nu fusese niciodată”,

acest loc de nisipuri mişcătoare e, paradoxal, singura temelie. Lumea „înaintează”, iar *dăinuirea* are mereu un preț prea mare. Extenuante plecări în pas cu vremurile vorbesc şi despre *goluri* existențiale, ale vieții însăşi care *pleacă* mereu câte puțin. Exerciții de trecere „dincolo” execută în lanț, într-un canon tradus în textura migăloasă a reconstituirilor, indivizi, lumi, neamuri. Mişcare grație căreia răscrucea *zwischwneuropeană* reprezintă oricând, perfect, şi răscrucea lumii contemporane, iar cartea e deopotrivă imagine a unui loc şi a tuturor locurilor:

> „se mişcau amândoi pe o gheață subțire de cuvinte sub care aluneca leneş şarpele negru al memoriei. Când năpârlea, pielea i se ridica încet la suprafață şi se lipea de cuvinte care se prefăceau pentru cine ştia să vadă în locuri şi oameni”.

Romanul este, apoi, un exemplar *inventar/insectar* de trăsături mitteleuropene. Nu cred că e roman al ratării, decât dacă citim însăşi existenţa-pândită-de-moarte ca ratare. O rememorare detaliată, iubind digresiunile şi derogările de la firul drept al frazei,

> „o solemnitate simplă, amicală, o complicitate uşor ironică”

cu propriile personaje, amintiri, texte. Aşa se explică plăcerea cu care se reface sonor o atmosferă, o apartenenţă tot mai interioară, mai singulară, în liste de cuvinte uitate:

> „ici-colo, ca nişte găuri de molii într-un şal verde, surâsul tulbure ori stânjenit al unor cuvinte de neînţeles”.

Ca la Creangă, cel plecat în altă lume şi luând cu sine melodia altei apartenenţe, doar a lui, ameninţată, extenuată. Micşorată. Un Afiş după cel de-al doilea *Asediu al Vienei* (1683) al lui Franz Geffels, care decorează apartamentul lui Petru Şendrean, e un manifest deghizat, un ritual exorcizant. Cel de-al treilea Asediu al Vienei ar putea fi şi el sortit eşecului, chiar dacă tablourile sunt recompuse în detaliu de o privire care le îmbrăţişează ştiind prea bine că ocrotirea e înşelătoare şi provizorie, iar a învinge poate însemna şi a muri. Fernand Braudel (*Grammmaire des civilisations*) observă că civilizaţiile pot fi *localizate* pe hartă, o parte însemnată a realităţii lor depinzând şi de constrângerile şi avantajele aşezării geografice. Locuirea se întâmplă mereu în *spaţiu* (*locul*-cel-larg, gândit, inevitabil, cu o jumătate de gând, căci simţurile înşală de îndată ce privim dincolo de lungimea braţului nostru întins, un *dincolo* totuna cu lumea şi universul) şi în *loc* (*lumea*-cea-mică a prejmei şi împrejurului, a casei, a curţii şi grădinii, a străzii). În era postmodernă, mai mult ca oricând, *a şti* înseamnă a-ţi aduce aminte, iar *a fi* înseamnă a avea memorie.

Memoria, ca şi visul, are funcţie interpretativă. Pe câteva detalii „reale”, poate lucra liber şi legitim, deopotrivă, istorii întregi. Horia Ursu le exploatează pe amândouă. În contextul ritualic al amintirii, se ivesc un spaţiu şi un timp care se delimitează de real (de ambele realuri, aş zice – de cel al prezentului şi de cel al momentului rememorat) pentru a permite accederea la *illo tempore*. La general-uman. Cărţile sunt, ni se spune, un loc

> „de unde să priveşti înapoi fără a mai întoarce capul”.

Mijlocul cel mai personalizat de descriere este comparaţia. Aceasta înaintează, prin definiţie, exclusiv prin identificarea unor recurenţe. Comparaţia presupune antecedente, o istorie, un trecut, chiar dacă lacunare şi remaniabile. „*Dibuirea*” ei indefinită are valenţe *retrospective*, graţie trimiterii la un precedent presupus ca asimilat, şi *prospective* prin provizoratul ei. Act cognitiv *în progres*, uimirea ei nu e niciodată naivă şi cu totul inocentă. Ea, comparaţia, are „cazier” intelectual şi o lungă disponibilitate pentru reveniri. În romanul lui Horia Ursu, comparaţia este de fiecare dată logică şi surprinzătoare, o răscruce de înţelesuri secunde, de subînţelesuri, extrem de expresivă, adesea cu poante şi incuri, câteodată mic poem în proză.

Ar mai fi multe de spus. Galeria personajelor e uimitoare: fiecare dintre ele e o singurătate cu valenţe libere, un individ cu identitate netă, unic şi irepetabil, dar şi doldora de latenţe şi înrudiri. O comunitate pestriţă secretând „filosofii” pentru uzul vecinătăţii, în toate limbile locului, o forfotă colorată cu izbucniri imprevizibile, o lume sentimentală şi cinică, lucidă şi naivă, o întretăiere de destine şi psihologii pe un fundal şi el în mişcare, toate ţinute în frâu sub bagheta inteligentă şi mucalită a ficţionarului. Societatea românească ante- şi postdecembristă e radiografiată exact, în crochiuri rapide, cu mici tuşe caricaturale, cu înregistrare de ticuri şi „încremeniri în proiect”, totul lucrat, însă, cu graţie şi eleganţă a desenului, aşa încât nici o secvenţă nu e ameninţată cu datarea. Nicoleta Sălcudeanu vorbea despre un *roman total*. Poate că are dreptate.

Mariana Vartic[66]

Treptele lumii fără mine. Cercetătoare sobră a fenomenului literar, un pic pedantă, cu o inteligenţă rece îmblânzită doar de înmlădierea expresiei secondante, conducând cu aplomb, dar şi cu discreţie, expediţii temeinice în spaţiul literaturii – cum o cunoşteam din scris –, Mariana Vartic nu putea fi, pentru mine, autoarea unui roman potrivit pentru „Colecţia romanului de dragoste”, colecţie care mi-a sugerat întotdeauna, chiar dacă pe nedrept uneori, ceva dulceag, trandafiriu, prăfuit şi sentimental ca un album de

pension. *O lume fără mine* (1992) nu este nicidecum aşa ceva – m-am bucurat s-o aflu. Includerea miniromanului în numita colecţie o socotesc „frauduloasă”. Precum în *Doamna Orpha*, al Mariei Gevers, în *Cârceii de viţă sălbatică* al Colettei, în *Praştia* lui Jünger ori în *Mesagerul* lui Hartley, sau chiar în superba *Cărare pierdută*, dragostea e principiul vital, cuprinzător şi adânc şi misterios, vinovat de istoria însăşi a fiinţei umane, niciodată încadrabil unei *love story* de succes comercial. *O lume fără mine* e romanul crizei puberale, filmul în *ralenti* al „celei mai fierbinţi zile” din viaţa eroinei, înregistrând cu o ştiinţă absolut remarcabilă a dozării luminilor şi umbrelor, a tăcerilor şi rostirilor momentul prelung al „deşteptării primăverii”. Nu se satisface în nici un fel gustul minor pentru anecdotic, deşi ceea ce se întâmplă e de o densitate epică extraordinară. Afirmaţia de mai sus va suna ciudat pentru cititorul obişnuit, care a parcurs cartea nemulţumit de cât de puţin i s-a „spus” într-adevăr. Mariana Vartic alege tehnica aisbergului, cea mai bogată şi mai pe măsura subiectului. Piscurile vizibile sunt incitante şi mereu nesatisfăcătoare păstrându-te în stare de curiozitate activă, de uimire, de surpriză, obligându-te să simţi, să intuieşti, să retrăieşti ceea ce se ascunde sub văl. Fetiţa irumpând „brusc şi cam ţeapăn şi cu ochii prea mari” în lumea oamenilor maturi traversează ziua cea fierbinte vorbindu-şi-o, reconstituind-o cu o recuzită complicată şi pură în faţa ei însăşi, cea de mai târziu. Retrăirea se petrece în coborâri încete refăcând treptele revenirii. Motivul aşteptării fără nume, acută şi vag disperată, e interpretat cu ajutorul câtorva constante ale vârstei, toate de o perfectă proprietate: violenţa trăirii infantile („Călcam pe vârfuri, ca într-un cimitir, apoi, deodată, m-am dezlănţuit. Cu un trosnet înăbuşit de sevă, cojile de nucă risipite pe jos îşi întindeau sub tălpile mele pasta groasă, din ce în ce mai multă, peste pământul năucit de miros verde, şi era amurg, şi era ameţeală, şi eram o jivină buimacă...”), şocul celor dintâi deziluzionări (licuriciul e „doar un vierme”), echilibrul precar şi fertil la graniţa dintre imaginar şi realitate (secvenţa, reluată în ecou simbolic, a sâmburelui ameninţător al piersicii, întruchipând o taină cumplită, ascunsă pentru totdeauna, amestec de rod şi interzis), fragilitatea cuvintelor subminând certitudini (un cuvânt înseamnă totul sau nu înseamnă nimic, după împrejurare – nevoia de a spune totul, „altfel nu avea rost”, se izbeşte de neputinţa de a găsi cuvintele potrivite s-o facă), dar şi oferind posesiuni neaşteptate (vezi gângăniile-„mirodenii”, ori liliacul din faţa ferestrei, etape arse prin cuvânt).

Casa, „colțul nostru de lume”, este, dimpreună cu grădina, universul „aparținător” fără de care totul s-ar spulbera. Spaima că întunericul le-ar putea înghiți crește paroxistic. Apartenența e o necesitate vitală pusă în pericol de independența, resimțită dureros de eroină, a „oamenilor ei”. Veghea fetiței asupra celor din jur, care reprezintă lumea însăși, este surprinsă în pagini de o finețe a observației memorabilă. El şi ea, părinții, nici măcar notați cu majuscule, sunt „illeitatea” unică şi inconfundabilă în funcție de care se valorează „ipseitatea”. Inconsecvența lor e înregistrată cu îngrijorare.

> „Fotoliul e prea larg pentru el, îmi dau abia acum seama. Nu din cauza staturii – i-o măsor cu ochii: mult mai robustă decât silueta ei parcă fără umbră –, ci pentru că mişcărilor lui pare că le lipseşte ceva. Prin comparație cu gesturile ei care alungă mobilele prin colțuri şi turtesc icoanele pe pereți, atât de mult umple cu ele o încăpere, ale lui sunt cumva fragile şi lipsite de strălucire. Chiar şi modul cum stă în fotoliu face ca acesta să pară mult prea larg pentru a putea fi luat în stăpânire. Iată o descoperire la care aş fi renunțat cu multă bucurie”.

El şi ea sunt receptați prin vibrația pe care o imprimă casei, prin răsfrângerea, mută şi inacceptabilă de cele mai multe ori, a personalității lor asupra lucrurilor înconjurătoare (absența lui îmbolnăveşte lucrurile, le face să-şi piardă rostul). Disponibilitatea atoateştiutoarei bunici e mult mai puțin liniştitoare tocmai fiindcă nu trebuie câştigată şi verificată. Tot aşa cum agresivitatea Babei e ignorabilă, „veşnicul” ei ține de prezență, nu are trecut şi nici viitor, nu impregnează spațiul, nu reverberează în simțurile fetei. „Râsul cel mare” e un accident, o dereglare strict limitată în timp, firească şi trecătoare. Câinele-cel-negru, tovarăş închipuit în singurătate, şi nu doar el, ci, poate, şi o undă de lirism mieriu, amintesc de *Dumbrava minunată* (pomenită de altminteri, în text). Dar e o dumbravă atinsă de coşmar, o Lizucă bântuită de o angoasă rarefiată, hărțuită de neconcordanțe. Lucrurile ştiute copilăreşte îşi ies din matcă pretinzând cunoaşteri noi, ritualuri complicate de reluare în stăpânire (vezi lecția „paşilor mărunți”). Masa din sufragerie nu-şi are decât arareori ocupate cele patru colțuri, lucru care ar rotunji-o, ar însemna-o, i-ar da certitudine – o ne-împlinire pe care fetița o simte şi are tăria de a se împăca, în cele din urmă, cu ea. Nu acelaşi lucru se va întâmpla cu Mira, intrusa care va spulbera echilibrul, şi aşa plăpând, al casei. Revolta neputincioasă în fața spectacolului paradisului destrămat

contează cât o răscruce. Adolescenta se descoperă ca loc de senzații, imagini, spaime şi aşteptări („soseau fără răgaz din toate părțile, una după alta, şi plecau la fel cum veniseră, dar numai pentru ca altele, care de care mai minunate, să le înlocuiască necontenit"). Simte gustul singurătății („Eram singură, necumpătat şi nemărginit de singură..."; „fiindcă pasul lacrimii prelinse în noapte e neauzit şi stingher şi pentru nimeni în afară de tine nu are nici gust, nici miros, nici răsunet"), descoperă timpul-curgere şi dobândeşte amintiri, învață să rotunjească clipele trecute („presimțirea că ele au fost, au fost doar şi s-au isprăvit şi nimic pe lume nu le va ajuta să revină, îmi umbreşte gândul întâia dată şi totul devine o durere învălmăşită căreia nu ştiu cum să-i spun"). Dar, mai ales, are conştiința unei etape încheiate:

> „a venit vremea să ştiu că, pentru a se sfârşi ceva cu adevărat, trebuie ca altceva să înceapă".

O urzeală romanescă strunită cu artă în toate segmentele sale, de o densitate sublimată, spunerile având bătaie lungă şi magnetizând tăcerile, o carte rotundă, mult mai mult decât o simplă promisiune. Poate fi, totodată, primul volum dintr-un ciclu al vârstelor interioare.

După *Prăpastia de hârtie*, 2003, apare *Crimă cu înlocuitor* (roman, 2009). Descopăr acum că am avut dreptate:

> „o urzeală romanescă strunită cu artă în toate segmentele sale, de o densitate sublimată, spunerile având bătaie lungă şi magnetizând tăcerile"

mi se părea primul roman, dar şi,

> „totodată, primul volum dintr-un ciclu al vârstelor interioare".

Mariana Vartic scrie cu un proiect amplu în minte, romanele ei alcătuind o trilogie coerentă. *O lume fără mine* e, cum spuneam la apariție, romanul crizei puberale, filmul în *ralenti* al „celei mai fierbinți zile" din viața eroinei înregistrând cu o ştiință extraordinară a dozării luminilor şi umbrelor, a tăcerilor şi rostirilor momentul prelung al „deşteptării primăverii". *Prăpastia de hârtie* îşi lasă eroina/ele în forfota polivalentă şi amăgitoare a înscenărilor, a teatrului, de-adevăratelea ori metaforic vorbind. O nouă vârstă interioară, una de cumpănă şi de mijloc, e citită cu aceeaşi artă a

detaliilor semnificative şi, în plus, cu o privire regizorală tăioasă, deschizând periculos perspectiva existenţială. Acum – în *Crimă cu înlocuitor* –, femeia „de o anumită vârstă” vine să închidă cercul confruntărilor sale cu lumea printr-un veritabil coşmar epic instrumentat în vag stil *policier*. Cantitatea de autobiografie este neglijabilă, chiar dacă nu-i nici o îndoială că enciclopedia personală, livrescă ori decurgând din faptul concret de viaţă, informează construcţia romanescă şi-i umanizează descrierile. Mariana Vartic stăpâneşte admirabil ştiinţa prozatorului de talent de a combina şi permuta amănuntele experienţelor existenţiale şi scripturale în ecuaţii de largă deschidere şi în forme performante ale texturii romaneşti.

> „A venit vremea să ştiu că, pentru a se sfârşi ceva cu adevărat, trebuie ca altceva să înceapă”

e un enunţ al succesiunii şi al revenirii pe propriile urme pentru a le conferi sfârşitul deschis al interpretărilor.

În niciuna dintre cărţile sale nu se satisface gustul minor pentru anecdotic, deşi ceea ce se întâmplă e, cum spuneam, de o densitate epică năucitoare. Vorbeam altădată despre tehnica aisbergului – piscurile vizibile, deşi incitante şi mereu nesatisfăcătoare păstrându-te în stare de curiozitate activă, de uimire, de surpriză, şi obligându-te să simţi, să intuieşti, să retrăieşti ceea ce se ascunde sub văl. Scriitura e lucrată în straturi fin, migălos suprapuse, lectura fiind obligată – obligaţie, altminteri, încântătoare, având gustul iute şi buchetul aţâţător al privirilor prin gaura cheii – să lucreze şi ea desfăşurat, pe mai multe planuri deodată, cu adevăruri parţiale şi întorsături neaşteptate ale frazei. Astfel, fetiţei irumpând „brusc şi cam ţeapăn şi cu ochii prea mari” în lumea oamenilor maturi îi răspunde, în ecou târziu, profesoara, femeie în vârstă, „greoaie, urâtă, dizgraţioasă”:

> „În loc de exuberanţă şi jemanfişism, n-am reuşit decât să stratific încă o cochilie – una peste alta şi încă una deasupra lor. Care toate să mă conserve în stare naturală: distinsă şi ţeapănă şi moartă de frică”.

Fetiţa presupunea încă, având toată încrederea şi furia tinereţii, că „pesemne că exista şi un motiv mai adânc” în tot ceea ce i se întâmplă. Variantele sale de reacţie se pot imagina în voie:

> „Oare cum ar fi să mă trântesc pe podele şi să nu mă mai ridic? îmi trece fulgerător prin minte. În acelaşi timp însă, ştiu foarte bine că n-o voi face. Dacă avusesem vreun drept, acela fusese, de bună seamă, doar al felului cum apărusem în cameră: brusc şi cam țeapănă şi cu ochii prea mari. Încât trântitul pe podea ar fi însemnat fie o minciună sfruntată, fie, în cel mai fericit caz, un drept dobândit pe căi necinstit de întortocheate. Iar cu asemenea preț, n-aveam chef nici de duşumele şi nici măcar de drepturi. Cu atât mai mult cu cât n-ar fi fost, cu siguranță, decât încă unul câştigat în zadar".

Scenariul e perfectibil, remaniabil. Viața cu toate surprizele ei are viitor, se lasă modelată, acceptă proiecte năstruşnice. Mai rămâne astfel o vreme, în *Prăpastia de hârtie.* Colorată, cu tensiuni care promit să se rezolve, cu un rest de prelungire. În cea mai nouă carte, deşi ziua e din nou traversată prin reconstituire verbală, e, adică *vorbită* pentru a fi ținută sub control şi pentru a i se împrumuta un cât de firav sens, echilibrul precar la granița dintre imaginar şi realitate nu mai e şi fertil. Eroina nu mai e de nimeni vegheată, povestea nu mai are un *va urma*. Bâjbâielile sale au, toate, încărcătura gesturilor penultime. Firescul „gras, mustind, întunecat, uleios al tinereții" s-a risipit. Muchia de cuțit e dureroasă. Întâlnirea cu tânărul „grațios, răsfățat, neglijent" are efecte subterane, săpând sub calmul „trudnic, nefiresc, încordat" al femeii care scotoceşte dezlânat în poşeta „ca o hrubă, ca o catacombă" pentru a ascunde efectele ruinătoare ale confruntării nu doar cu tinerețea celuilalt, ci şi cu propriul trecut tânăr, neconsumat şi pierdut iremediabil:

> „Nu ştiu decât că, în latura dinspre el, trupul meu dă ramuri, lăstari fragezi ca ceața, liane cărnoase, încordate în nemişcare, muşchi îmbibat sub ploi înverşunate, alge linse de mareea unduioasă, brațe şi sâni şi degete şi buze ce freamătă pe loc, încolăcindu-se în ele însele, într-un elan încremenit!".

Măcinată între indecizii mărunte, patetice prin lipsa lor de miză, de sens, simte că ziua îşi face programul şi-şi stabileşte cursul/curgerea fără ea. Spectacolul tinereții se desfăşoară sub ochii ei fără s-o aibă în vedere, cei doi tineri evoluând fără plasă sub ocrotirea anilor lor nesăbuiți:

> „El, puțin insolent, puțin nepăsător, foarte comod şi foarte leneş. Ea, de o supuşenie apăsată, oarecum teatrală, dar nu ipocrită, unsă cu calinerie tandră şi ghiduşă".

De aici înainte, povestea se derulează scrâşnind, „lumea de sub pleoape” se umple de scene oribile, prelungi, încâlcite, cu crime, cu vinovaţi, cu oroare, cu frig, cu sânge şi cu întuneric. Călătoria în trei nu e cu putinţă:

> „În colţul lor s-au baricadat pe tăcute într-o comuniune parcă materială, aproape tangibilă, care mă exclude”.

Dozat strâns, coşmarul interpretează realul într-un canon greu de urmărit, tocmai această contopire fiind dătătoare de fiori:

> „Visul se desenează net, de la început la sfârşit, orbitor de limpede şi uimitor de instantaneu, ca o unică imagine atotcuprinzătoare. În care timp, spaţiu, durată, mişcare, perspectivă, suprafaţă şi adâncime, disperare şi buimăceală coexistă fulgerător. Apoi beznă […] Uitare. Irecuperabil. Moment în care, cum se întâmplă adesea, arsura lăsată de visul însuşi s-a contopit inextricabil cu durerea a ceva pentru totdeauna pierdut”.

Fiindcă „dintr-un coşmar nu poate ieşi decât cel care îl visează”, îndrăznesc să sper că avem de-a face, de fapt, cu o tetralogie şi că urmează romanul femeii fără vârstă, cea ştiind deja, senină, despre ce e vorba sub cuvintele oamenilor.

Ion Vianu[67]

De la deducţie la seducţie. Născut în 1934 la Bucureşti, Ion Vianu începe studii de filologie clasică, apoi se înscrie la medicină. Publică *Introducere în psihoterapie* (1975), apoi *Stil şi persoană* (1975, Premiul Uniunii Scriitorilor). În 1977, emigrează în Elveţia:

> „reuşisem să depăşesc intelectualismul care făcuse din mine un om precar”,

va spune mai târziu. „Se întoarce” cu *Amintiri în dialog* (1994; în colaborare cu Matei Călinescu), apoi cu romanele *Paramnezii* (2005), *Caietele lui Ozias* (2004), *Vasiliu, foi volante* (2006), *Blestem şi*

Binecuvântare (2007). În 2008, publică eseul *Investigații mateine* şi romanul *Necredinciosul*. Despre ele, aici, câteva marginalii.

Mai întâi, e de spus că Ion Vianu are de înfruntat prejudecata cu care e întâmpinat un ins-de-formație-alta-decât-filologia-care-scrie-literatură. Se uită că Facultatea de filosofie, de pildă, nu dă filosofi, nici cea de filologie, scriitori. E vorba, în ambele cazuri, dar şi în multe altele, despre talent, valențe creatoare, disponibilități individuale şi personalizate. Despre o anume structură înalt expresivă pe care şcoala o poate, în cazurile fericite, fasona. Dar atât. Intervine şi prejudecata admirativă, dar nu mai puțin deviantă a ştiinței aparte despre om pe care o posedă un psihiatru. E limpede că un psihiatru, un psiholog, un medic, un sociolog nu sunt neapărat mai buni „scafandri ai sufletului”, cum ar zice Sebastian, sau mai buni cunoscători al trupului uman/social decât un filolog, un botanist etc. Toate cunoştințele despre om şi lume sunt moarte, din punctul de vedere al literaturii, dacă nu intervine inefabila artă a cuvântului potrivit. Şi totuşi...

Ion Vianu are de gestionat şi alte situări biografice şi existențiale cu încărcătură potențial incomodantă. Este fiul lui Tudor Vianu, apartenență pe cât de plină de fericite modelări şi neteziri de drum, pe atât de greu de purtat – creşterea în umbra tatălui nu e întotdeauna o „muncă” uşoară. Cartea despre Mateiu are şi un fir autobiografic, oricât de subțire: ea pune problema relației cu tatăl, a identității destinale greu de modificat prin simpla voință, oricât de stufos ar fi „romanul familial”. Exilat de bună voie la vârsta maturității, revenit în țară după ’90, Ion Vianu a avut şi are de depăşit decalaje şi diferențe/diferende de perspectivă. Regretul, mărturisit, de a fi cerut primirea în partidul comunist stă alături de cel nemărturisit al inevitabilei înrolări din exil – activistul „Europei libere”, dincolo de deosebirile nete de ideologie, a avut şi el de echilibrat restricții, condiționări, oportunisme:

> „Eu asta am vrut să fiu: un martor. Cred că misiunea mea este să mărturisesc nu numai despre comunism, ci despre perenitate, despre faptul că am putut să străbatem această perioadă şi să ieşim la lumină. Ce a persistat în noi de dinainte de comunism, ce suntem după – asta am vrut eu să arăt. A existat o continuitate a spiritului şi sub comunism, indiferent cum s-au numit conducătorii”.

Nu în cele din urmă, românul „sută la sută” păstrează amintirea bunicilor paterni, evrei care „au trecut cu arme şi bagaje în rândul populației

ortodoxe”, iar reflecția asupra condiției evreiești îl „stimulează spiritual și intelectual”, într-o situare încă o dată duală, dublă. În schița de portret de mai sus, sumară și imperfectă, descopăr destule argumente ale tipului de investigații literare în care se angajează prozatorul și eseistul. Amândoi, ei, da, secondați de medicul psihiatru.

Despre *arta prozatorului* se cuvine vorbit cu punerea între paranteze a profesiunii „oficiale”. Se poate accentua, însă, altceva: o evidentă predilecție pentru detectivism. Atracția pentru mistere și simboluri absconse, plăcerea estet(izant)ă de a crede în conspirații și sfori trase de mâini fizice și metafizice, deducțiile alambicate, ipotezele „baroce” pot descinde din, dar ar fi putut la fel de bine provoca alegerea profesiunii. În *Investigații mateine* (Mateiu Caragiale se bucură de o trecere nu cu totul elucidată în contemporaneitate, el fiind, în vremea din urmă, obiectul unor „studii de caz” remarcabile, precum cele semnate de Ion Vartic, Barbu Cioculescu, Matei Călinescu, Angelo Mitchievici), reconstituirea legăturilor dintre om și operă se face pornind de la cuvintele lui Ion Barbu dintr-o cronică la *Craii*... din 1929:

> „Nu cunosc meditație mai gravă asupra ticluirii și aventurii Ființei ca această carte de înțelepciune, pe care un act de discreție și gust o disimulează sub grele catifele de pitoresc oriental”.

Lui Ion Vianu îi convin toate secvențele enunțului barbian: meditația gravă îi e structural familiară, știe și crede că Ființa este și o ticluire a voinței, nu doar un dat, pariază pe aventurile modelatoare exersate *poietic*, discreția ține de ascundere și secret, dar și, etimologic, de distingere/deosebire a lucrurilor unele de altele. Catifeaua însăși e nelipsită, cu moliciunea ei insinuantă, nobilă și decadentă, din fundalul textelor sale de orice gen. Substratul balcanic, în sensul său cel mai bogat și mai „funciar”, e o realitate și o necesitate, deopotrivă, pentru scriitor:

> „M-am întors în România ca să scriu [...] e nevoie de un feedback, de un răspuns al publicului și deci faptul că sunt în România mă alimentează, mă hrănește [...] Probabil că, dacă altul ar fi fost cursul vieții mele, aș fi putut să fiu un scriitor român trăind în străinătate. Dar eu am nevoie de România”.

Jocul sensurilor multiple și contradictorii e continuat în microromanul *Necredinciosul* – o jucărie romanescă despre alteritate și despre procesul

integrării eului. Prozatorul rotunjeşte un ghem de semne şi sensuri şi aruncă cititorului un dumicat ispititor, incitant, rezistent la interpretări ultime, greu de ruminat fără rest. Ilina Gregori, de pildă, probează acest dezarmant şi aiuritor efect polifonic într-o cronică-eseu un pic exaltată (e ea însăşi o maestră a interpretării semnelor obscure), care avansează pe nerăsuflate câteva variante de lectură, panicate că nu vor putea face faţă provocării. Scriitorul, extraneu, aş zice, din multe puncte de vedere, deci *altfel*, încărcat axiomatic cu o ştiinţă inaccesibilă muritorilor de rând, exploatează toate aceste atuuri pe muchie de cuţit şi le transferă personajelor sale dublu-naratoare. Mărunţirea feţelor diurne şi nocturne speră, vag, o refacere a întregului, însă răscrucea e preferabilă oricărui drum, iar unicalea e blocată în absenţa unei tentative reale de a alege. „Disciplina de a trăi în prezent" este ideală pentru concentrarea pe senzaţii suspendate, fără trecut şi fără viitor. Alterii ţin de memorie şi de speranţă. Eroul cu două feţe, ambele alcătuite din cioburi tensionate şi divergente, vrea să fie

> „simţitor numai la trecerea clipelor şi a anilor [...] singurul fel curat, nepătat, de a simţi că exişti";

el exersează arta descompunerii mentale a gesturilor:

> „Începeam să mă gândesc la baia de dimineaţă. Gândire care-mi lua trei sferturi de oră, cel puţin",

desenând un *loc* pe care alterii îl negociază frenetic. Somnul, visul aduc un alt timp, care,

> „imperfect, cocoloşit, bizar, se încurca, se făcea ghem."

Daniel şi Joseph sunt asemănători prin pasiunea enunţată pentru femei. Deşi se parcurg cu plăcere, scenele erotice rămân abstracte, sunt eseuri senzualizate despre iubire, oarecum teoretice, livreşti. Mesajele trupului sunt citite ironic-poetizant, cu o abilă rafinare a locurilor comune din romanţuri. Visceralitatea nu răzbate în pagină, „apriga dorinţă sexuală" e şi ea un simplu pretext pentru a introduce secvenţe de genul: ea alesese

> „calea cea mai grea, aceea de a-şi sacrifica trupul, trupul ei mângâios şi aspru ca un vas de lut, încă puţin umed după ce a ieşit din roata olarului".

Jocul iubirii are reguli cețoase, ambigue în exces, lucrând, pagină de pagină, la țeserea atmosferei catoptrice:

> „dacă aş lăsa loc omenescului, baletului grațios al stărilor intermediare, ezitărilor, misterului, aluziei, sen zualității discrete, insinuante".

Prizonieri ai dialogului psihanaliza(n)t, cei doi înaintează previzibil spre descoperirea coincidenței destinelor lor, însă integrarea nu are loc. Verbalizarea nu vindecă, ea eşuează liber în plăcerea subtilă şi gratuită a cuvântului:

> „totul trecea prin cuvânt! Vorbele schimbate între ei doi erau firele invizibile ale unei plase de păianjen, cu o geometrie bizară, asimetrică, sfâşiată".

Psihiatrul din carte ar trebui să fie, prin definiție, un scormonitor abil al tainelor omeneşti, dar Dobro (*bunul*!?) are un firav şi contestat instrumentar, nu e decât un grotesc animal horcăitor, aproape mitologic în oracularitatea lui non-verbală.

Erudiția ascunsă în textură e uneori sufocantă, căci aşteaptă decodificări rapide. Ficționalizate la cub, miturile se confundă, verosimilitatea lor e precară, pretextele sunt mai tari ca miezul epic. Vezi, de pildă, ateul convertit la religia musulmană care trăieşte exaltat şi neconvingător spaima de a-l fi trădat pe Isus. Moartea şi sinuciderea rămân ingrediente ale unor mini-eseuri autonome inserate cărții... Toate aceste posibile carențe sunt contracarate de arta excepțională a povestitorului care se joacă nestăpânit şi inteligent cu ascultătorul-cititor şi îl implică în amestecul inepuizabil de poveşti reale şi inventate. De la arta deducției la arta seducției, Ion Vianu este, el însuşi, un admirabil cuceritor. De Curte-Veche.

Alexandru Vlad[68]

Intermitențele ploilor amare. Numărat în primele rânduri ale optzeciştilor de soi (deşi zgârcit cu aparițiile editoriale şi „disident" ca atitudine scripturală, nu lipseşte din nici o listă mai acătării), descrierea sa cu

instrumente valabile pentru o anume secţiune din literatura vremii e mereu cu *rest*, mai mare decât în cazul celorlalte *singurătăţi* ale generaţiei sale. Se asumă şi se recunoaşte, mai degrabă, coincidenţa existenţială, de spaţiu şi timp, decât cea de atitudine auctorială. Melancolic în sensul atenţiei fixate obsesiv asupra obiectelor acestei lumi, Alexandru Vlad priveşte realitatea într-un ceremonial al rostirii pedant, preţios, cu o mişcare amplă şi, surprinzător, firească. Totul depinde de cuvânt, lumea se creează *acum,* în fiecare clipă, prin contemplare verbalizată –

> „mi-am concentrat toată privirea asupra…".

Intarsiile plastice, întotdeauna neaşteptate, par mai importante decât întâmplarea, o stranie excitaţie, misterioasă şi vag ameninţătoare, transmiţându-se cititorului. Fraza de un rafinament adesea excesiv, cu manii de orfevrier „aţâţat de propriile cuvinte", distorsionează expresiv banale feţe ale cotidianului. Nici o asemănare cu tratamentul „homeopatic" al griului cotidian, prezent la mulţi dintre desantiştii de marcă. Nu se speră o ameliorare a relaţiei individ–lume-pe-dos prin descrierea cenuşie a faptului mărunt, ci se degustă fărâma de culoare pe care cuvântul o poate împrumuta lumii, exploatând larg şi, câteodată, prea atent supravegheat libertatea interpretărilor. Suferind de „egocentrismul oglinzii", Alexandru Vlad

> „adună senzaţii şi imagini cu lăcomia şi hărnicia dezlănţuită a veveriţei" (*Drumul spre Polul Sud*).

Livrescul e o excrescenţă cultivată anume, un ţel. Plecarea de la o *realitate* e facultativă, căci imaginaţia verbală şi memoria culturală aruncă un strat difuz asupra peisajului natural şi uman. Propria trântă cu vorbele îi este prozatorului suficientă. Aşa se întâmplă şi în *Curcubeul dublu*. Norman Manea remarcă, pe bună dreptate, *voluptatea livrescului*, dar *magia compoziţiei* nu înseamnă că avem de-a face într-adevăr cu o construcţie armonică. E, mai degrabă, o aglutinare de secvenţe tatonante, fiindcă naratorul îşi joacă luciditatea lenos, aburit, ca prin „sticla de lampă" a privirii aţintite înspre averea sonoră dinăuntru, reprodusă prin vocalizele cu lungi, alambicate pauze de respiraţie ale unui gurmet. Citesc într-un *Exerciţiu mnemotehnic*:

> „E reconfortant să scrii acum despre lucrurile acestea, şi am visat întotdeauna că le voi scrie relaxat şi că ele vor «crea atmosferă». Cândva, atunci, n-ar fi avut nici un haz, cuvintele nu stimulau în nici un fel fan tezia, ar fi fost prozaice, o simplă redundanță. N-avea rost să le scrii nici măcar în secret. Acum e ca şi când ai sta la căldură şi ai descrie vremea mohorâtă de afară, fără teama că geamul ar putea plesni şi moi na ar intra înăuntru”.

E aici o profesiune de credință. Alexandru Vlad alege tratamentul „alopat”. Pentru el, oricât de asemănătoare cu realitatea, literatura e *altă* lume. Să mai adaug că nu din propensiuni neo-sămănătoriste scrie despre „viața la țară”. O recuperare a bunei înțelegeri cu lucrurile acestei lumi încearcă prozatorul în scrisul său ezitant, când iute şi suspendat, când revărsat în lungi perioade cu inserții picturale.

Ploile amare (*2011)* nu e roman al colectivizării şi nici roman al satului în comunism. Mă voi feri anume de astfel de etichete vaste şi limitative. Foarte „hotărâte”, cu hotare înguste, ele includ cartea la capitolul *demascări* şi o îndepărtează de zona înțelegerii şi a meditației. Literatura nu demască, ea identifică măştile, le interpretează, le disecă resorturile ascunse, le prospectează sensurile neapărat general-umane. Istoria nu se *învață* din literatură, ci se *înțelege*. Aşadar, *Ploile amare* e un roman realist-parabolic. Ochiul atent şi „leneş” (ca al pictorilor care văd petele de culoare alcătuitoare de volume şi le reproduc ignorând a treia dimensiune) al prozatorului vede lucrurile aşa cum sunt/cum erau, dar nu le închide sub formule de unică folosință. Prin intermediul *ralenti*-ului metaforal, pledează, cum ar spune Valéry, pentru o înțelegere în care „a spune că plouă” să echivaleze cu o afirmație de extremă gravitate existențială. În parabola sa – în sensul cel mai bun al termenului, acela de expresie cu toate latențele în alertă, cu infinite zvonuri de potențialități şi deschisă unor lecturi multiple şi polifonice –, chiar asta ne spune Alexandru Vlad, că plouă. Amar. Avem de-a face cu romanul în straturi al unei comunități pestrițe aflate într-o situație limită. Întrebarea pe care o pune cartea e aceasta: cum s-ar comporta o aşezare umană oarecare dacă ar fi izolată de restul lumii o bună bucată de vreme şi dacă gesturile cotidiene ar trebui să se adapteze unei teribile, persistente, atotcuprinzătoare umidități? E chiar schema unora dintre cele mai bune cărți de proză ale lumii. Nu altfel procedează Saramago în *Pluta de piatră*, *Eseu despre orbire* ori *Intermitențele morții*. Procedeul e de găsit şi în celebre cărți *policier*.

Prozatorul poate lucra pe îndelete cu câteva *tipuri* şi *caractere*, sugerând comportamentul *mulțimilor* printre rânduri. Un număr restrâns de oameni, ai locului, dar şi câțiva rătăciți acolo, încearcă să se adapteze nu atât ploii – cu care se obişnuiesc rapid şi abia de o mai simt când circumstanțele sunt tensionate, cât *noroiului*. Aceasta e metafora centrală şi obsesivă a romanului – amestecul de apă şi pământ, ambele elemente fundamentale şi pure, şi însoțirea lor perversă, lipsită de fluență, dar şi de fermitate.

> „Noroiul, scria G. Călinescu, e o confuzie între două elemente care aruncă spiritul în incertitudine, o alte rare şi a apei, şi a pământului, nepromițând nimic."

Bacovia putea fi folosit ca motto. Verbul căderilor diluviene e repetat *pe loc*, încăpățânat şi cu o doză de isterie abia stăpânită şi în roman. Că

> „întotdeauna lucrurile oglindite în ape tulburi prind din culoarea a ceea ce tulbură apa",

mottoul din Leonardo, sugerează tocmai experimentul la care invită cartea. O apăsare menită să servească demonstrației.

Țărâna, glia, ogorul, brazda, ca instrumentar *sine qua non* al vieții tradiționale a țăranului, dispar într-o corcitură imitând tranziția dintre lumi, suspendarea, incurabila inconsistență. Excelentă scena piramidei de saci umpluți cu noroi (ca nişte „testicule amărâte") care, prin arhitectura ei geometrică, ar trebui să oprească apele. Trimiterea la piramidele egiptene e apatic-disperată. În această insulă pervertită, lumea de afară există ca referință vagă, de neîntrupat înăuntrul *cercului*: „la momentul când apele au închis cercul", s-a produs o închidere în legi noi. Resemnarea e copleşitoare, căci inconştientă de proporțiile ei:

> „Supraviețuind într-o băltoacă enormă, satul părea pur şi simplu o insulă, ca un boț de mămăligă într-un castron cu lapte. La o adică lumea se putea refugia pe deal, putea încropi adăposturi în pădure. Însă nu era cazul, deocamdată. Apele nu se retrăgeau, dar nivelul lor era staționar, nu mai creştea".

Pentru aceşti țărani ardeleni, sensurile sacre ale pământului (aşa cum apar la Goga ori la Rebreanu) şi-au pierdut rezonanța. S-au rătăcit legăturile cu *matca*, țărâna/țarina nu mai e centru al universului ordonându-l arhetipal, glia nu e milostivă, miriştea nu e grăitoare. Pământul a dispărut, a fost *luat,*

nu doar în scripte. Hoțul Zaharie, alcoolicul, filosofează despre schimbarea proprietarului:

> „La aproape douăzeci de ani după colectivizare, oamenii se împărțiseră pe nesimțite, iarăşi, în săraci şi bogați […] În timpul colectivizării, anii aceia tulburi, văzuse el cât de uşor îşi schimbă bunurile posesorul […] Lucrul devine al tău imediat ce l-ai luat de la locul lui şi l-ai făcut nevăzut. Până şi un câine, care are ceva discernământ, dacă-l ții o vreme şi-i arunci o coajă, sfârşeşte prin a te recunoaşte de stăpân”.

Lucrul cel mai greu de asimilat e acela al *abstractizării* stăpânului:

> „avuseseră de-a face cu o altă realitate, poate mai concretă şi mai uşor de acceptat: proprietarul. Contele era proprietarul pădurii, evreul era proprietarul prăvăliei. Acum apăruse, sau ajunsese până la ei, autoritatea statului […] Impozite, obligații, campanii, recensăminte, acte de identitate înnoite periodic. […] Trebuiau să fie credincioşi unei abstracțiuni. Iar puterea abstractă era mai de temut decât trimişii ei, activiştii, uneori plini de vicii omeneşti”.

În absența reperului concret al stăpânului care cere ascultare şi supunere, oamenii se micşorează, devin transparenți:

> „ideea că se aflau izolați, înconjurați din toate părțile de ape chiar dacă nu neapărat în primejdie de moarte, dădea un sentiment extraordinar de inconfortabil şi greu de explicat, care nu dispărea nici un moment, se combina mai degrabă cu toate celelalte sentimente şi le altera. Lumea se micşorase brusc, erai tentat să te comporți ca un măscărici”.

Inteligent detaliată tema izolării. Cele câteva referiri la Putere rămân anume schematice. Colectivizarea, victorioasă, a eşuat, oamenii, fără pământ, şi-au pierdut verticalitatea şi nu au deprinderea existenței comunitare. Rămân singuri, singurătatea leneşă, inerțială fiind varianta degradată a comunității ferm ierarhizate de dinainte. Intelectualii izolați de ape alături de săteni nu au soluții, ei nu fac decât să adâncească simptomele singurătății. Satul cel *amărât* rămâne pentru ei o necunoscută. Ca în *Apocalipsă*, unde stă scris:

> „Şi o treime din ape se prefăcu în pelin, şi mulți oameni muriră de aceste ape, căci se făcuseră amare”,

semne ale *amărelii, amărăciunii* apar peste tot: plante „corcite şi amare”, supărări amarnice, poftă amară, zi „lungă şi amară”, vegetaţie amăruie, amărâta de casă, aer amărui, ţigară „umedă şi amăruie”. Prin perdeaua ploii care cade, nimic nu mai pare cum a fost; în acelaşi timp, cu o capacitate stranie de improvizaţie şi instinct al supravieţuirii, satul deprinde gesturi adaptate la criză. Izolarea înseamnă ieşire de sub autorităţi, despărţit de lume satul poate fi liber, pe cont propriu. Nu doar că

> „nu apăruseră nici un fel de autorităţi. Partidul nu-şi făcuse simţită prezenţa ocrotitoare”,

dar au rămas în afara cercului de tină şi profesorii navetişti, activiştii, dările:

> „După ce primele spaime au mai trecut, ploaia s-a mulţumit mai mult să întreţină pacostea decât s-o conducă la un dezastru hotărât, într-o unitate dată de timp. Au avut chiar şi unele satisfacţii: încasatorii de toate felurile n-au mai bătut satul pentru banii pe curent electric, impozite restante şi altele asemenea. Orice datorie a intrat în moratoriu, până când vor trece apele. Din punctul acesta de vedere, parcă reveniseră vechile vremuri bune”.

Deşi cartea e ritmată pe trimiteri biblice, nici măcar preotul, plecat la o „discretă adunare la episcopie”, nu e în sat. Autoritatea sa de modă veche nu poate interveni. Comunismul e dincolo de deal, de pădure, tot acolo şi comuna, oraşul şi o anume formă de eliberare, dar sătenii împotmoliţi în noroaie nu încearcă să scape. Cercul apelor tulburi a devenit pretext tocmai bun pentru a instaura o nouă rânduială, fie ea şi întoarsă pe dos, cu alte noime (ori cu absenţa oricărei noime) şi cu alte ierarhii (ori cu una arbitrară şi grotescă prin neimplicare). Truda vană la înălţarea piramidei nu înaintează decât cumpărată cu porţii de alcool şi tutun. Deşi, măcar teoretic, ea ar urma să salveze satul, ideea nu prinde, căci satul nu mai există, a dispărut odată cu pământul înstrăinat de colectiv şi de ploaie:

> „Oamenii nu învăţau să lucreze în grup, să-şi organizeze eforturile”; „Atunci când oamenii se adună, le creşte cheful de vorbă şi le scade cheful de lucru. În scurtă vreme, se constituiau într-un cerc şi începea o flecăreală pe cinste în timp ce se trecea sticla din mână în mână şi se aprindeau ţigări”.

Alexandru, un fel de mic tiran cu impulsuri activiste, e aproape simpatic, căci ar vrea să facă ceva acolo unde toți ceilalți au renunțat să mai spere. Prenumele trimite, ironic, la mari campanii machedonice:

> „Ale lui erau toate răspunderile de când aceia care se ocupau de administrație şi de organizarea politică se grămădiseră la centrul de comună de unde dădeau telefoane şi trimiteau adrese oficiale, cu ştampilă, sau veneau uneori în vizite. Iată că acum nu funcționa telefonul, nu venea nici poşta şi nici în vizită nu putea veni nimeni. Criza aceasta l-a găsit fără nici un sprijin din exterior […] Zăbovi o clipă în poartă şi privi ulița cu un aer de stăpân, dar pe uliță nu era nimeni".

Şcoala, biserica, prăvălia s-au închis. Vremea fiind bolnavă, babele satului se adună la dispensar pentru a afla ştirile. Dar doctorul însuşi e bolnav, pe moarte. Sub ploaia oblică şi măruntă, se fac gesturi de-acum inutile:

> „Dănilă se spăla pe mâini, absent, şi fără să fie nevoie de fapt".

Lumea insulei se defineşte prin absență, ingredientele unei vieți obişnuite şi cu un minim confort dispar: apa de băut, rachiul, curentul electric, lemnele uscate, cafeaua:

> „Nu te copleşea atât de mult prezența [apei], cât absența definitivă a lucrurilor care fuseseră întotdeauna acolo: drumuri, poteci, tufişuri, stâlpi, căpițe de fân, garduri. Toate lipseau de parcă le-ar fi anulat cineva, cineva atotputernic, cu o cârpă muiată în gri (în culoarea fumului). Faptul că lipsea şi linia orizontului, pierdută într-o ceață alburie, făcea ca lumea aceasta mică să pară nesfârşită".

Plouă statornic de multe săptămâni, dar ați dovedit cu toții un minunat simț de adaptare, conchide Pompiliu *a cappella* în textul afişat la Gazeta de perete.

În nesfârşirea omenească a acestei lumi cotropite de ape amare stă forța romanului. Dacă

> „peisajul tindea de multă vreme să devină monocrom", iar „lumina slabă a cerului cenuşiu se reflecta în apele murdare", în mod paradoxal, „noroiul avea şi el luminescența lui […], devenea tot mai fluid. Printr- o ciudată inversare, lumina de jos

părea oarecum mai puternică decât cea de sus. Probabil că ploua, nici nu mai puteai fi sigur”.

Comentariile naratorului ori ale personajelor au mereu cel puțin două sensuri („tot satul suferea de o formă oarecare de schizofrenie. Nimic nu era destul de ferm”), ambiguitatea limbajului o imită pe cea a noroiului, care clefăie şi el, într-un canon perfid, de fundal.

„Trebuie să ai multă grijă, domnu’ Caț. Apele astea te fură. Te uiți la ele şi nu-ți dai seama dacă curg sau stau…”

Grija de a respecta reguli şi legi stă în cumpănă cu evidența că orice lege poate fi nesocotită. Nu doar pământul le fuge de sub picioare, ci viața însăşi. Încovoiați sub şiroirile ploii, oamenii se răsfrâng în trecătoarea oglindă a apei tulburi cât să-şi zărească moartea la pândă.

Pe acest fundal se consumă *intermitențele* ploilor amare. Totul a devenit un fel de negoț la negru, rezolvat în clipă, fără viitor. Sub amenințarea albă şi oarecum teoretică a morții, personajele se adaptează (chiar şi murind de boli cu bătaie simbolică, precum cancerul), trăiesc; dar, mai ales, nu-şi pierd speranța, de nimic susținută, că, până la urmă, potopul se va opri. Astfel, sunt la locul lor cele câteva secvențe erotice, împreunări descrise cu fior liric şi ochi pictural, chiar dacă nu despre iubire e vorba. Emoția e a frazelor bine încondeiate, nu a protagoniştilor. Ei îşi rezolvă o nevoie a trupului apelând la recuzita la îndemână. Brigadierul,

„fost preot răspopit, fost delicvent, producător ilicit de alcool şi paznic la găini înfometate”,

îşi poate strecura povestea despre închisori şi nedreptate, cu o grabă impusă de circumstanțe: „cu asemenea repeziciune se lăsa seara”. Kat introduce o paranteză filosofică, o cântărire a impasului. El caută o

„carte serioasă despre problema timpului. […] I-ar fi de folos, nu l-ar mai sâcâi atât de mult această

supărătoare inadecvare a minții sale cu momentele zilei. Şi el unul nu prea obişnuia să-şi lase problemele nelămurite”.

Că recurge la o carte despre *arta croşetatului* are subînțelesuri multe. Pentru doctorul Dănilă,

> „ploile acestea nesfârşite sunt ca o boală cronică, cu care omul ajunge să conviețuiască. Şi perioadele de acalmie a durerilor țin loc de sănătate".

Paznicul Toma Buric

> „venea clefăind din cizmele lui largi de cauciuc, lua centrul satului în primire şi aprindea felinarul din fața Prăvăliei – şi asta era un fel de semnal că lucrurile au intrat în stăpânirea sa".

Crima dă oarecare suspans romanului, dar şi ea e simbolică. Florica e negutătoarea de plăceri furişe ale cărnii, iar fata ei cea frumoasă, Anca, despre care se vorbeşte ca despre un ideal de neatins (şi e visată de abulicul Pompiliu), a fost ucisă pentru că era frumoasă şi pură într-o lume de *impostu(ră)ri*. Nu fiindcă ştie despre matrapazlâcuri şi crime trebuie să moară, ci fiindcă nu se pliază regulilor lumii noi. Activistul cel borțos se îndrăgostise de ea. Fiindcă

> „partidul, Uniunea Sovietică, misiunea şi puterea lui politică"

nu-i erau de nici un folos, îşi pierde capul şi stăpânirea:

> „Uitase de lupta de clasă, trecea de la stări de furie şi cruzime, când abuza de toată lumea, la beții fără măsură, încât trebuia târât la camera de oaspeți şi şters la gură".

Satul e o capcană,

> „capcana locurilor închise şi a propriilor fapte".

Ea îl va pierde şi pe Îngeraş, cu puterea lui apărată de umbre şi întuneric. Când, în fine, oamenii trebuie să accepte evidența că „inundații nu mai există", ei ies la lumină ca dintr-un straniu purgatoriu:

> „Soarele şi luna apăreau pe cer imperturbabile, de parcă n-ar fi lipsit din ochii oamenilor atâta vreme. Parcă aceştia ar fi fost cei plecați undeva, şi ar fi revenit abia acum acasă".

Tot dublu va fi şi finalul: ţăruşul înfipt în pământ pentru a măsura mişcarea apelor dă frunze şi rămurele noi, dar

> „noroiul nu era departe, pândea încă sub crusta de pământ uscat”.

Peste toată istoria acestor absenţe gestionate sub criză, stăruie constatarea năucă a unui personaj:

> „Deci asta e, îşi spuse fără să se gândească la ceva anume, nu mai mult decât atât. Şi când nici măcar asta nu e, de ce ţi se pare lipsa atât de mare, aproape profundă?”.

Varujan Vosganian

Liniştea care cântă. Doctor în economie şi matematician, parlamentar activ şi tenace, om politic de acută suprafaţă, preşedinte al Uniunii Armenilor din România, ministru dinamic, extrem de vizibil pe canale de televiziune, cu un discurs nuanţat şi riguros, dezinvolt şi exact, Varujan Vosganian este perceput cu inevitabilă şi oarecum firească întârziere/ îndoială ca scriitor, deşi a debutat în SLAST încă din 1984 şi este, din 2005, şi vicepreşedinte al Uniunii Scriitorilor cu câteva greu de ignorat fapte de arme în portofoliu. Chiar dacă puţin sensibilă la prejudecăţi şi controlându-mi cu severitate eventualele contaminări extraliterare, am amânat şi eu citirea din scoarţă în scoarţă a cărţilor sale de până acum: un volum de proză, *Statuia comandorului*, premiat de ASB în 1994, şi mai multe frumoase, ca obiect mai întâi, cărţi de versuri: *Şamanul albastru* (1994), *Ochiul cel alb al reginei* (2001), *Iisus cu o mie de braţe* (2005).

Cartea şoaptelor (2009), deschisă ca-ntr-o doară, mai ales din pricina extraordinarei fotografii de pe copertă (e acolo o lume atât de vie şi de singură, aşteptându-te, parcă, să i te alături în singurătatea ei densă), m-a prins total şi fără rest, reducându-mă, o bună bucată de vreme, la o unică, repetată exclamaţie: *excelent*! Câteva apropieri parţiale s-au ivit de la primele pagini, în urma senzaţiei de amplă, parfumată enciclopedie a unei lumi, a unei epoci, a unei apartenenţe pe care ţi-o procură începutul cărţii. Mai întâi, mi-am simţit curiozitatea stârnită, scurt şi definitiv, ca la citirea

romanului *Croitorul din Back* (1979), al lui Marius Mircu, vastă panoramă a vieții din Moldova începutului de secol 20 într-o comunitate evreiască, realizată cu opriri ale cursului epic pentru a introduce retrospective, statistici, largi comentarii şi paranteze. Perfecta acomodare a documentării impresionante la cerințele ficțiunii romaneşti mi-a amintit *Un om între oameni* al lui Camil Petrescu. Apoi, un ceva din *Calea Văcăreşti* a lui I. Peltz, dar şi din cărțile unor Elias Canetti sau Ismail Kadare, acesta din urmă în special cu *Generalul armatei moarte* şi *Cronica în piatră*.

> „Cei ce scriu adevărata Cronică nu sunt, aşa cum s-ar părea la prima vedere, opresorii şi nici vremelnicii deținători ai puterii; imperiile se ridică şi se prăbuşesc, armatele făloase vin şi pleacă, numai poporul este statornic, doar el supraviețuieşte, el singur răzbate printre vicisitudinile istoriei, el este cronicarul anonim al veacurilor”,

spune Canetti, iar bunicul Garabet îi răspunde:

> „Rareori cel care pare că a învins e adevăratul învingător. Iar istoria au făcut-o învinşii, nu învingătorii. A învinge e, până la urmă, un fel de a ieşi din istorie”...

Pe măsură ce lectura înaintează, însă, înrudirile posibile nu dispar neapărat, dar se estompează, forța prozatorului se impune singură, formula e tot mai personalizată şi delimitează net un stil de luat în seamă pe cont propriu.

E adevărat, *Cartea şoaptelor* ar fi putut să se numească şi *a lecuirii*, căci scrisul ca tămăduire e un laitmotiv al amplei epopei a armenilor.

> „Viața oricărui om e alcătuită doar în parte din ceea ce trăieşte în timp real, restul, în părți egale, fiind alcătuit din lucrurile de care îți aminteşti, din lucrurile pe care le speri şi din cele de care te temi.”

Mai multele paliere sunt ținute în frâu cu o artă a strunirii absolut remarcabilă. Am admirat şi invidiat, deopotrivă, siguranța elegantă şi expresivă cu care se mişcă atelajul romanesc într-o răspântie traversată învolburat de viața povestitorului martor („o prezență întâmplătoare”, adică „întâiul cititor”, dar însoțit atent, ca ins aparte şi inconfundabil, de-a lungul întâlnirilor sale cu lumea), de memoria proprie întrețesută cu cea a celorlalți membri ai unei mari familii povestitoare de sine, cu memoria seacă şi răvăşitor-grăitoare a documentelor câtorva secole de istorie bulversată, cu

speranțele mereu firave şi temătoare de propria lor neaşezare („Ferească Dumnezeu de noutăți!" e exclamația emblematică a unui neam tânjind după o aşezare temeinică, tihnită, prelungă: „Locul în care trăiau li se părea întâmplător bătrânilor armeni ai copilăriei mele. Unora şi timpul în care trăiau li se părea întâmplător, numai că timpul era mai greu de păcălit. Şi tocmai de aceea timpul, ițindu-se din paginile albumelor cu poze, din hainele vechi ori printre subsuori, sfârşi prin a-i transforma pe ei, unul câte unul, într-o întâmplare"), dar mai ales de teamă. Şoptită în unghere, la ceasuri de taină şi de înfiorare, în cavouri – locuri în care Istoria poate fi ținută la distanță şi pritocită pentru îndepărtate ameliorări –, Povestea armenilor se spune acum şi sub deruta libertății de a spune totul, când acest tot are straturi nenumărate şi o ierarhie greu de stabilit o dată pentru totdeauna:

> „Trei feluri de întâmplări au trăit bătrânii armeni ai copilăriei mele: întâmplări pe care le-au evitat, în tâmplări pe care le-au aşteptat şi întâmplări ce i-au luat cu totul pe nepregătite".
>
> „*Cartea şoaptelor* nu e o carte de istorie, ci una a stărilor de conştiință."

Ea ascultă de datoria de a spune şi de a descărca, astfel, o *povară*, căci scrisul, ca orice psihanaliză, în sensul larg al sondărilor asidue, eliberează, încărcându-l, măcar temporar, pe celălalt cu greutatea memoriei tale. Ea, cartea, mai ştie şi că să înțelegi înseamnă „să ştii că lucrurile sunt de neînțeles". De aici, poate, cea mai importantă calitate a romanului-frescă scris de Varujan Vosganian: absența oricărei înverşunări. E o descărcare amănunțită şi vremelnică de poveri, dar nu răzbunare, nici chemare târzie la judecată, nu învinovățire. Cu atât mai copleşitoare istoria genocidului din 1915 împotriva armenilor (prefigurat decenii mai devreme şi continuat, cu atrocitate vag atenuată, alte decenii pe urmă), a convoaielor de surghiuniți în Cercurile Morții, în deşertul Deir-ez-Zor. Istoria tragică a unor asemenea destine poate fi scrisă, descrisă, dar niciodată prescrisă. Înțelepciunea vag mucalită a bunicilor, Garabet ori Setrak („Aşadar, războiul nu s-a terminat" căci „nu e decât unul. Doar că izbucneşte mereu în altă parte, ca urticaria. Cu cât te scarpini mai tare, cu atât se aprinde mai rău. Până la urmă, istoria nu e decât o lungă scărpinătură"), nu îndeamnă la uitare, ci la asumarea pentru totdeauna a unor fapte care umbresc umanitatea însăşi, în întregul ei.

Cifrele seci din documente țintuiesc fără ezitare şi fără rest cruzimea omenească. Tot aşa cum seninătatea albă a povestitorului e mai neiertătoare decât orice sentință.

Cartea vieții armenilor nemuritori („Atâta vreme cât trăieşti eşti nemuritor"), secondată strâns şi polifonic de memoria oamenilor şi a documentelor, comprimă decenii şi veacuri, dar şi amănunțeşte în pagini pline de arome (armenii aduc cu ei „aerul melancolic al mirodeniilor") vreo secvență emblematică, rezumă şi enunță încheieri aforistice sau chiar apodictice („Adevărata linişte e liniştea care cântă"), ignoră curgerea cronologică a faptelor doar pentru a urmări mai îndeaproape curgerea timpurilor ființei, descoperă cauze şi efecte surprinzătoare, citeşte în *priviri* culoarea sufletului. Lângă istoria cea mare, înțeleasă de bunicul Garabet şi neînțeleasă de bunicul Şetrak, încape – descrisă pe îndelete, cu arome, umbre şi lumini, sfătoşenii şi pilde, sunete şi larme, dar şi cu o foarte discretă şi potențatoare ritmare poematică – viața de fiecare zi a oamenilor. Aici se poate vorbi despre aroma cafelei şi gustul vântului, despre părinți şi ocrotire („Un copil fără părinți e ca o casă fără acoperiş. Nimic nu e mai rău decât o casă neacoperită. Pe acolo poate să vină moartea"), despre „dulapul cu cărți" care, alături de „un acoperiş zdravăn şi un covor gros", poate asigura o mai bună aproximare de sine:

> „De aceea, spunea bunicul meu, care socotea că lumea nu există decât pentru a fi înțeleasă, atunci când te înveți pe de rost, când devii într-atât de previzibil încât te poți recita pe dinafară, ca pe o poezie, cu înce put şi sfârşit, ba chiar şi cu rime, atunci e timpul să mori" şi „Fiecare trage cu sine, ca pe o plapumă până peste cap, lumea în care s-a născut. Lucrurile stau aşa: când te naşti, lumea ta e cea mai mare cu putință… Pe măsură ce creşti, lumea ta se micşorează".

Lumea de negustori țese laolaltă aşezările omeneşti şi le împiedică să dispară cu totul când vechi orânduieli se destramă sub lovituri ale Istoriei:

> „Un năvod cu fire subțiri lega oraşul să nu se risipească. Negustorimea".

De la tejgheaua văzută deja ca obstacol, cu reguli şi distanțe de păstrat, la taraba „democratică" aşezată în calea trecătorilor, negoțul cu dichis al armenilor acoperă pagini de extraordinară diversitate cromatică şi sonoră (pentru mine, numele armeneşti singure cântă simfonii), străbătute de un zumzet tihnit de viață cu rosturi eterne, cu ceva breughelian în tuşe,

proporții şi perspective. Supraviețuirea discretă, crepusculară, amenințată a micilor negustori în târgul cu alimente deja distribuite „pe puncte” face parte şi din zestrea mea de *semne memorative*, semănând lumii târgului meu din anii ’50, cu saşii cei meşteri în bunătăți de tot felul, mai prelungind o vreme culori, arome şi gusturi interzise sub cenuşiul stalinist.

Cartea şoaptelor e rezultatul excelentei colaborări a mai multelor instrument(ar)e din zestrea lui Varujan Vosganian. Poetul a adus în carte ritmarea prelungă, cu accente de iamb fundamental, valéryan, vitralierea punctelor cheie ale romanului înspre omenescul fragil şi vibrând. Politicianul a strunit, cu diplomație şi ştiință a relațiilor cu oamenii, toate acutele istoriei cu pagini negre, a sa şi a neamului său, a neamului omenesc. Matematicianul a supravegheat construcția, aşa încât sunt sigură că, dacă am desfăşura pe un plan (virtual) cartea şi i-am număra nodurile, rețelele, suprafețele intersectate, unghiurile, am ajunge, poate, să descoperim o impecabilă geometrie, comparabilă cu cea pe care o desluşim geometrizând tablouri de maeştri. Finanțistul a controlat cu o balanță strictă dozele de interioritate, cantitatea de descriere de sine şi de alții, a ales să echilibreze conturile ficțiunii şi ale realității – ambele fiind *interpretări*, în cele din urmă –, să reducă, să înmulțească, să ridice la putere pentru a ajunge la cel mai rotund şi mai nerisipitor dintre mesaje. În fine, armeanul a vibrat altfel, mai fin şi mai lucid, la *alteritate*, la condiția de străin în propria țară (resimțită cu egală intensitate de românii sub vremuri), la singurătatea în mulțime. A ştiut să vadă mai atent ce anume a primit, ce anume i s-a luat. A ştiut să se identifice, în mod paradoxal, la prima vedere, cu cea mai autentică față a românului. A omului.

Memoria lucrează („memoria memoriei”, cum o numeşte Varujan Vosganian în interviul cu Iolanda Malamen, memoria coborând în trepte spre cele mai tainice unghere de aici şi de dincolo, de azi şi de ieri) şi o face discret, adânc şi durabil. Liniştea ei „cântă tensionat, dar încet”, lucrul cel mai greu când vrei să fii autentic.

Cartea şoaptelor e de raftul întâi. Ea consacră un prozator, reuşind să fie, în acelaşi timp şi fără să se incomodeze, ci luminându-se şi legitimându-se reciproc, o ego-proză de mare finețe, o construcție romanescă ambițioasă şi remarcabilă şi o istorie-document greu de ignorat în orice bibliografie esențială.

Mihai Zamfir[69]

Proza profesorului de literatură. Romanul lui Mihai Zamfir *Acasă* (1992) este unul de atmosferă. Finul cunoscător şi degustător de literatură contrapune risipirilor de sine critice un „melc al limbajului" abil stăpânit, răsfrânt asupră-şi, savurându-şi performanțele reflexive. Acasă este un jurnal perfect, cum numai unul fictiv poate spera să fie: unul în care simultaneitatea scriere-act trăit este asigurată de planul imaginant în care se desfăşoară totul. Eroul care *se* scrie evoluează într-un timp al descrierii creatoare. Fiecare nou detaliu întemeiază un „real" ce urmează a fi, totodată, cucerit şi recuperat. „Sub-lumea atmosferei" (cum o numeşte Mariana Neț) pretinde înstrăinarea de un prezent eşuat în gesturi mecanice, convenționale. Ca la Camil Petrescu, în *Patul lui Procust*, să zicem, este înjghebat la suprafață un paravan menit să salveze minime aparențe şi să lase adevărata poveste să se petreacă în voie. Bătrâna mamă bolnavă joacă, din această perspectivă, un rol dublu: răspunde şi cerințelor de suprafață într-un ritual al tăcerilor şi subînțelesurilor, prefăcut destins şi „normal", dar şi sublumii în numele căreia se realizează adevărata relație mamă/fiu. La primul nivel, „reminiscențele" prezentului mai pot fi evocate cu o politețe strepezită. Slujba, soția, copilul plutesc, inconsistent, în zona socialului, părăsită pentru o vreme de cel ce caută drumul spre casă. Criza cardiacă a mamei e utilizată ca potențator, catalizând „efectul de mit" (Irina Bădescu) al trecutului rememorat. Magia este infinit mai puternică dacă Absența amenință brutal să se instaleze. Iminența dispariției ultimei legături cu un trecut nostalgic invocat – mama – declanşează febrile tentative de conservare a ultimelor relicve.

„Nicăieri nu-i ca acasă". Acasă nu poate fi decât „casa copilăriei", toate celelalte case ale vârstelor succesive nu sunt decât îndepărtări de centru. Copilăria e singura care are viitor şi nu numără anii. Obsedat de trecerea anilor, eroul deplânge captivitatea într-un trup tot mai ostil şi mai incomodat de suplețea amintirilor. Casa din amintire a fost înlocuită de un bloc – nu neapărat urât, dar suprapunând destine în cutii uniforme, excluzând unicitatea şi făcând imposibilă personalizarea. Blocul e un loc public, un *non-loc* nu o casă, o „acasă". Refuz să văd în povestea demolării casei părinteşti altceva decât un amănunt necesar accentelor acute ale temei esențiale a romanului. Ar fi să îngustezi până la conjunctural vibrația

existențială a cărții. Demolarea se petrece, oricum, o dată cu trecerea anilor, înăuntru. Casa copilăriei rămâne un vis, demolată ori ba în realitate – ea este nu doar loc al întemeierii, ci şi un timp. „Verdele paradis al copilăriei” – având verzuiul auriu al încăperii-boabă de strugure din labirintul eliadesc – poate fi imaginat, rememorat, evocat, reconstituit cu desfătare nedisimulată, dar, întotdeauna, şi cu un sentiment de frustrare. Înaintarea în vârstă înseamnă, metaforic, „mutarea la bloc” – acolo unde „rămâne fiecare în întunericul” său constatând, prea târziu, întotdeauna prea târziu, că amănuntele esențiale n-au fost trăite şi vorbite la adevăratul lor preț. Albumul cu fotografii, boala mamei, casa din Buzău sunt relansatorii necesari plonjării într-un trecut care se îndepărtează periculos lăsând ființa pustie. Absența cască hăuri interioare creînd o disponibilitate specială pentru detaliu. În acest spațiu este posibilă întâmplarea cu Maria. De o banalitate cutremurătoare, cenuşie şi fragilă ca orice întâmplare, povestea este încărcată magic de ochiul dilatat al eroului rătăcitor în propria viață. Cu disperare blajină şi apatică, acesta încearcă să se conformeze „timpului care presează” şi să trăiască intens toate atingerile cotidiene. Încercarea eşuează, e simplă amăgire – centrul de greutate rămâne pe retrăirea (inventarea) unui „roman familial” (Marthe Robert). Descrierea creatoare idealizează, consolează, îmblânzeşte. Desuet, cotropit de plante agățătoare şi de tabieturi, trecutul este *mai bun* fiindcă are încă şi tot mai puternic atributul veşniciei. Răcoarea, aroma de scrin şi naftalină conservă o lume răbdătoare, calmă, împăcată, un tărâm în care, iluzoriu, timpul stă pe loc. Pentru eroul impregnat de ideea morții, amintirea e salvatoare, atracția ei irezistibilă:

> „În jurul meu timpul se oprise, a început să curgă iar”.

Paginile despre cartierul liniştit ori cele însuflețind în verb scene de odinioară sunt cu totul excepționale. Sub-lumea absenței magice împinge până la insuportabil panica. Roman al vârstei de cumpănă, *Acasă* țese o pânză nostalgic-ironică, auriu-crepusculară, blând încețoşată pe care joacă – umbre chinezeşti – moartea. Exilat în propriul trecut – „totul e deja amintire” – eroul narator împleteşte două registre. Unul jurnalier, fără plasă, inventând pas cu pas viitorul imprevizibil – aici încape şi secvența cu Maria –, un registru diarist al „gesturilor fondatoare” de importanță, deocamdată, egală. Un soi de acumulare de recuzită. Celălalt registru ține de „memorii” – selectiv, capricios, constructiv. În cel dintâi, eroul se lasă abulic, fără

discernământ, în voia semnalelor realului. În cel de-al doilea acționează suveran cu un material maleabil, supus. Numai trecutul există şi poate fi creat, totodată. În amândouă registrele dirijorul discret, dar implacabil e spaima de moarte. Tânăra mamă izbucnind în hohote de plâns nepotolite la gândul că pruncul din leagăn e, şi el, muritor pune sub semnul întrebării orice durată şi orice durere. Scenei îi răspund, ca refrene obsesive, secvențele mamei la fereastră:

> „La fereastră, mama îmi face semne prieteneşti şi zâmbeşte probabil printre lacrimi – dar de la distanța asta lacrimile nu se văd. Îi fac şi eu semn, râd, încerc să-i vorbesc cu brațul şi să-i spun «pe curând» sau «îți voi telefona» – apoi, după trecerea câtorva secunde, pornesc încet spre capătul aleii. Când mă apropii de colț, gesturile băbuței pe care o iubesc, probabil, mai mult decât pe oricine, până atunci calme, se precipită, ca la apropierea unei nenorociri. În cuşca ferestrei, mama face mişcări rapide şi dezordonate, ca o pasăre bună şi bătrână prinsă în lațul din care ştie că nu va mai scăpa. Mă opresc din mers, schițez din nou câteva semne, văzute de ea, probabil, tot mai vagi, ca prin ceață. Când îmi fixez ultima oară privirea spre fereastra depărtată, pe jumătate acoperită de frunzele teiului, brațele mamei se agită tot mai mult, cu energia disperării. Mă întorc încă o dată şi fac un ultim semn spre țărmul iubirii, lăsat în urmă. Peste o clipă, trec de colțul casei”.

Aşa se încheie romanul. Câteva pagini mai devreme naratorul terminase abrupt istorisirea într-un rezumat-volută menit să pună un ultim accent pe adevăratul sfârşit. Nu moartea încheie povestirea, ci spaima de moarte în „lumina filtrată a toamnei veşnice”. Blând şi rafinat, romanul lui Mihai Zamfir izbuteşte să fie o tulburătoare carte despre muritudine, adică despre tot.

Cu mici modificări, textul de mai sus s-ar putea aplica şi *Educației târzii*, remake după *Educația sentimentală*, şi, mai ales, *Fetiței* (2003), căci maniera de a face roman a lui Mihai Zamfir era, e limpede acum, de-atunci deja stabilită.

Variantă la *Lolita*, deci declarat livresc şi secund (soluția modestă de a te angaja în *remake*-uri ale unor capodopere nu e, de altminteri, nicidecum modestă, căci imitatorii dotați se aşază în umbra geniilor copiate nu doar pentru a proba pe cont propriu o formulă verificată, ci şi fiindcă speră să le simtă respirația şi să le împărtăşească gloria), romanul lui M. Zamfir e folosit pentru a descrie un personaj excepțional, dorit, cult, rafinat.

Fetița e şi un fel de *Adelă*, cu un Ibrăileanu fără poezie. Are, ca şi *Adela*, aerul unui jurnal, adică, în terminologia lui Marian Papahagi, are o structură repertorială, colecționează realitatea:

> „însemnările lui Emil Codrescu colecționează repetatele (aproape stereotipele) întâlniri (plimbări, vizite) cu Adela, care ajung abia la sfârşit la acea revelație a unui adevăr constituit fragment cu fragment, la senzația intempestivă a acelui *pumn în inimă* pe care o dă quadragenarului iubirea pentru o femeie cu mult mai tânără".

Ca şi Codrescu, personajul lui Mihai Zamfir e hărțuit de indecizii, întâlnirile lui sunt situate în teritoriul securizant şi aseptic al cărților, al bibliotecii, trăirile directe, fără suport bibliografic, aş zice, îl paralizează. Nu-şi poate asuma experiența senzual-erotică decât prin *comentariu*, cu instrumentele intelectului. Pagini snoabe (se rețin date de biografie rafinată, casa de pe Mântuleasa, covoarele de calitate, icrele negre, cărțile rare şi franțuzeşti – de altfel, naratorul apelează la franceză netam-nesam, când româna i-ar putea fi, ca noaptea, un sfetnic bun şi expresiv – etc. *Ea* trebuia să fie/este inferioară, venită de la țară, urâțică, dar, totodată, foarte citită, ca să poată recepta minunea alături de care petrece o vreme, un pic excentrică, pentru a trece peste „defectul" bătrâneții) alternează cu altele romanțioase, bine şi curat scrise şi unele şi altele, dar fără vlagă, ruinător pe dinăuntru, cu un huruit pe care ai senzația că-l auzi de-adevăratelea de-a lungul întregii cărți. Naratorul nu se poate transcende, uita. Cu fițe şi fandări inutile, îşi face portretul şi cu „defecte": e prea cultivat, prea rafinat, prea sensibil. Lasă câteva critici şi reproşuri să se strecoare dinspre fetiță, aşa încât portretul superlativ să sune verosimil. Romanul, apoi, se apără de la început până la sfârşit, parând criticile eventuale. Începutul leagă romanul de *Lolita*, îl propune ca intertext şi-l scuteşte de autonomie absolută şi de mizarea exclusiv pe piloni romaneşti de construcție proprie. Finalul mai adaugă o apărare, prin recurs la generație – oameni născuți o dată cu războiul mondial, cu o tinerețe petrecută sub teroare:

> „E drept că n-am suferit de foame, nici n-am făcut închisoare, dar ceea ce am văzut în jurul meu mi-a ajuns pentru trei vieți. La patruzeci şi opt de ani am trăit un miracol şi m-am trezit în mijlocul unei libertăți cu care nu mai aveam ce face. În viața mea s-au concentrat câteva ere istorice, cum să nu mă simt bătrân?".

Statul în cuşcă vine dinăuntru, îl avertizează prompt fetiţa, întredeschizând o altă interpretare, abandonată rapid de narator. El se simte bine înconjurat de prejudecăţi:

> „fetele sunt viclene... adică au şi ele micile lor şiretlicuri; se trădează însă repede, nu suportă tensiunea, n-au mare rezistenţă nervoasă. Ce vreţi? Aşa a fost de la începutul lumii”.

Sau, la fel de fals, necunoscător şi îngust:

> „La fete poezia nu-i decât o formă de a iubi”.

Găsesc argumente suficiente pentru a aşeza romanul şi alături de interbelici, de Anton Holban, în primul rând, dar şi de Camil Petrescu, cel din teoriile despre eros, în primul rând, nu din proză, care îi depăşeşte limitările teoretice, mai ales în *Patul lui Procust.*

Ca Anton Holban, Mihai Zamfir, prozatorul, mizează exclusiv pe actul cunoaşterii fără a se preocupa de rezultatele ei. Cel ce gândeşte în singurătate – structura lui Holban este prin excelenţă monologică, de izolare în autoreflexie –, se exclude cu bună ştiinţă din ceea-ce-este, exilat definitiv în ceea-ce-ar-putea-fi. Tonalitatea monodică, exasperantă a scrisului său se contemplă într-un canon original rostit de multele voci ale unuia. Instabil, fiindcă fascinat de îndoiala însăşi fără o dorinţă netă de certitudine, ipocrit, fiindcă joacă până la manieră virtutea, transparenţa interioarelor fiind probă a excepţionalei capacităţi de a vedea, eroul lui Anton Holban monologhează *a cappella*, cu o suficienţă vanitoasă, experienţa autentică a morţii fiindu-i refuzată, ea presupunând transcenderea subiectivităţii. Egocentric, este incapabil, de fapt, de orice experienţă, ea pretinzând, etimologic chiar, înfruntarea cuiva, situarea într-o ipostază inedită, improprie. Eroul holbanesc îşi recunoaşte „orgoliul mai presus decât dragostea”. El nu vede, în fond, aproape nimic, prea preocupat să se vadă pe sine văzând. Partitura lui Anton Holban îşi demolează personajul în nesiguranţa siguranţei de sine, monologul său eşuând în sunet de caterincă. În ciuda dialogurilor prelungi, cum perspectiva e una şi apăsată, partitura lui Mihai Zamfir e şi ea monodică. Chiar dacă moartea fetiţei atrage, aparent, moartea sa, eroul era mort încă de la începutul romanului. Povestea cu Fetiţa e un soi de recapitulare a disponibilităţilor excepţionale ale eroului într-o lume care nu mai are nevoie de ele. Nu-i decât o amânare a sfârşitului, pe care, orgolios,

şi-l dă singur. Moartea fetiţei nu e cauză, ci prilej tocmai bun pentru rolul final de îndrăgostit îndurerat.

Dacă ne amintim că pentru Camil Petrescu

> „Bucuriile adevărate ale dragostei sunt bucurii ale minţii [...] Vorbeai că dragostea este beţie, ei bine, omul inteligent nu se îmbată”,

argumentele unei apropieri se ivesc de la sine. Pentru prozator ca şi pentru personajele sale, dragostea este un fenomen intelectual. Senzualismul „vulgar şi aprig” este amendat violent, sentimentalismul însuşi e „un indice scăzut de tot” atunci când nu are şansa de a fi controlat de conştiinţă. Privirea aburită nu poate fi condiţie unei afectivităţi remarcabile. Nimic „fără frunte” nu intră în definirea de sine a eroilor:

> „E supărător că psihologia modernă ignorează faptul că atenţia intelectuală sporeşte intensitatea emoţională. Afectele, ca şi durerea de dinţi, se intensifică dacă le gândeşti, dacă implică luciditatea [...] Luciditatea se instalează în emoţie ca un stilet care adânceşte toate feţele interioare. Toată viaţa sensibilă şi afectivă este sporită de lumina în care o învăluie inteligenţa [...] Refularea stăruitoare a emoţiilor nu duce la o răcire a vieţii afective, ci dimpotrivă, la o intensificare interioară, la ravagii de ordin lăuntric” (*Documente literare*).

Beţia gândului răsucit în sine este singura admisă şi „onorabilă”. Autenticitatea unui sentiment se dobândeşte prin ordonare, purificare, sobrietate. Legătura inseparabilă dintre pasiune şi expresia ei se petrece sub controlul lucidităţii. Povestea marchează depăşirea instinctului şi instalarea într-un stil. Prin cuvânt, pasiunea poate fi întreţinută, în ambele sensuri ale termenului – e convorbită, comunicată şi i se asigură viaţa. Fazele sentimentului ar fi, după Camil Petrescu, dar şi după Mihai Zamfir, care îi prescrie *Fetiţei* însăşi susţinerea reţetei, următoarele:

> „dorinţă, nevoie dureroasă, satisfacţie, saturaţie, dezgust”.

Fidelitatea ar trebui să fie o *construcţie* în doi, un permanent „refuz de a-ţi trăi visele” (Denis de Rougemont), o frenare continuă a ispitelor instinctuale. Perfecţiunea axiomatică face din Ştefan Gheorghidiu, dar şi din Ioan Pavel un partener ratat. Relaţia poate fi salvată prin oprirea ei din

desfăşurarea pragmatică şi reproiectarea în vis, în absență, în *departe*. Dar nefirescul experienței se va răzbuna, cenzura morții fiind inevitabilă.

Să mai adaug că senzualitatea e atât de subțiată, de rarefiată în *Fetița,* încât romanul capătă mai degrabă semnalmentele unui jurnal-eseu, stăpânit, sobru, uşor demodat, căci cenzurat până la cele mai mărunte detalii. Un roman intertextual şi desuet. *Lolita*, invocată încă de la primele rânduri, se pierde undeva pe drum.

1. (n. 1957)
2. (n. 1942)
3. (n. 1954)
4. (1936-2005)
5. (n. 1925)
6. (n. 1943)
7. (n. 1958)
8. (n. 1942)
9. (n. 1958)
10. (n. 1968)
11. (n. 1961)
12. (n. 1934)
13. (n. 1955)
14. (n. 1955)
15. (n. 1956)
16. (n. 1963)
17. (n. 1954)
18. (n. 1967)
19. (n. 1952)
20. (n. 1935)
21. (n. 1930)
22. (n. 1952)
23. (n. 1969)
24. (n. 1963)
25. (1924-2002)
26. (n. 1943)
27. (n. 1968)
28. (n. 1964)
29. (1962)
30. (1933-2010)
31. (n. 1935)
32. (n. 1956)
33. (n. 1961)
34. (n. 1954)
35. (n. 1968)
36. (n. 1963)
37. (1948-2008)

38. (n. 1969)
39. (n. 1936)
40. (n. 1954)
41. (n. 1941)
42. (1944-2009)
43. (n. 1956)
44. (1954-2013)
45. (n. 1962)
46. (n. 1946)
47. (n. 1960)
48. (n. 1959)
49. (n. 1955)
50. (n. 1956)
51. (n. 1975)
52. (1954-2000)
53. (n. 1981)
54. (n. 1967)
55. (n. 1954)
56. (n. 1969)
57. (n. 1952)
58. (n. 1945)
59. (n. 1954)
60. (n. 1934)
61. (n. 1937)
62. (n. 1949)
63. (n. 1946)
64. (n. 1977)
65. (n. 1948)
66. (n. 1944)
67. (n. 1934)
68. (n. 1950)
69. (n. 1940)

Cuprins

Tatiana Dragomir
Petru Dumitriu
Alexandru Ecovoiu
Filip Florian
Oleg Garaz
Horia Gârbea
Ştefan Goanță
Paul Goma
Mariana Gorczyca
Leon-Iosif Grapini
Ioan Groşan
Florina Ilis
Ruxandra Ivăncescu
Ioan Lăcustă
Dan Lungu
Norman Manea
Mihai Măniuțiu
Radu Mareş
Marin Mincu
Ştefan Mitroi
Alexandru Muşina
O. Nimigean
Dora Pavel
Ioana Pârvulescu
Ovidiu Pecican
Marta Petreu
Cristian Tudor Popescu
Corina Sabău
Tudor Dumitru Savu
Andrei Simuț
Simona Sora
Octavian Soviany
Bogdan Suceavă
Eugen Şerbănescu
Tia Şerbănescu
Cristian Teodorescu
Mircea Tomuş

Table of Contents

Tatiana Dragomir
Petru Dumitriu
Alexandru Ecovoiu
Filip Florian
Oleg Garaz
Horia Gârbea
Ştefan Goanță
Paul Goma
Mariana Gorczyca
Leon-Iosif Grapini
Ioan Groşan
Florina Ilis
Ruxandra Ivăncescu
Ioan Lăcustă
Dan Lungu
Norman Manea
Mihai Măniuțiu
Radu Mareş
Marin Mincu
Ştefan Mitroi
Alexandru Muşina
O. Nimigean
Dora Pavel
Ioana Pârvulescu
Ovidiu Pecican
Marta Petreu
Cristian Tudor Popescu
Corina Sabău
Tudor Dumitru Savu
Andrei Simuț
Simona Sora
Octavian Soviany
Bogdan Suceavă
Eugen Şerbănescu
Tia Şerbănescu
Cristian Teodorescu
Mircea Tomuş